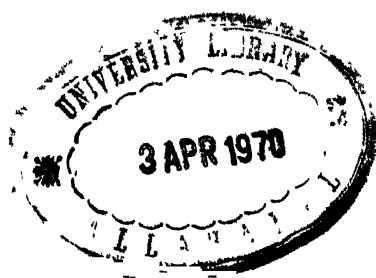

आधुनिक हिन्दी
कविता में ध्वनि

आधुनिक हिन्दी-कविता में ध्वनि

डॉ० कृष्णलाल शर्मा



ग्रन्थम

रामबाग, कानपुर

ग्रन्थम, कानपुर

मूल्य : पन्द्रह रुपये

● प्रकाशक :

ग्रन्थम

रामबाग, कानपुर

● प्रकाशन तिथि :

नवम्बर, १९६४

● मुद्रक :

इरा प्रेस, लखनऊ



भूमिका

संस्कृत साहित्य में ध्वनि की सुदीर्घ एवं पुष्ट परम्परा रही है। काव्य-शास्त्र के अनेक सम्प्रदायों में से इसी की सर्वाधिक चर्चा हुई है। आनन्दवर्धन के समय तक काव्य के विविध तत्वों का परस्पर सम्बन्ध निश्चित नहीं हो पाया था। यह उन्हीं की मेधाशक्ति का कार्य था जो रस, अलंकार तथा रीति का काव्य के मूल्यांकन में उचित महत्व प्रतिष्ठित हुआ। इसके अतिरिक्त भविष्य में सभी कालों के लिए उपादेय ध्वनितत्व की व्याख्या भी उन्होंने की। इस दृष्टि से आनन्दवर्धन काव्यशास्त्र के सबसे बड़े आचार्य ठहरते हैं। वस्तुतः काव्य के मूल्यनिर्धारण का सुस्पष्ट मार्ग उन्हीं के द्वारा निश्चित किया गया। उस समय तक काव्य-सौन्दर्य के विभिन्न उपकरणों का विश्लेषण तो हुआ था; किन्तु उन सबको लेकर व्यावहारिक आलोचना की पद्धति पर सब मौन है। आनन्दवर्धन ने यह पद्धति भी दी। अतः वे भारत के प्रथम आलोचक के गौरव से भी मण्डित हैं।

अपने शोधकार्य में मैं इसी विचार से प्रवृत्त हुआ हूँ कि यद्यपि ध्वनितत्व का विवेचन तत्कालीन काव्य-सामग्री को लेकर हुआ है; किन्तु आधुनिक काव्य की आलोचना भी इस प्रतिमान से सफलतापूर्वक हो सकती है। २० वीं शती की नई कविता अनेक बाह्य प्रभावों के कारण प्राचीन काव्य से इतनी दूर है कि आरम्भ में प्राचीन पद्धति के आलोचकों को उसे उचित आदर देने में कठिनाई हुई। शनैः शनैः नवीन प्रतिमानों का आविर्भाव हुआ और पहले की तिरस्कृत रचनाएँ अपना उचित स्थान पाती गयीं। शंका हुई कि उक्त अव्यवस्था का कारण क्या है? उसी का समाधान खोजते-खोजते प्रस्तुत शोध प्रबन्ध की रूप-रेखा तैयार हो गई।

कविता मूलतः मनुष्य के अन्तःकरण से सम्बन्धित है। कभी वह भाव रूप होती है तो कभी विचार रूप। दोनों ही अवस्थाओं में भेद केवल प्राधान्य का है। अतः यदि १० वीं शती की कविता ध्वनि के सस्पर्श से आदर पा सकती है तो आधुनिक युग में श्रेष्ठ कही जाने वाली कविताओं का भी ध्वनि से निकट अथवा दूर का सम्बन्ध होना चाहिए। इस खोज में उन नए-नए तत्वों को भी ले लेना होगा जिनसे ध्वनि की सीमाओं को विस्तार मिला है।

व्यंजना भाषा की अनिवार्य गति है। शब्द-शक्तियाँ भाषा की गाम्भीर्य के अनेक रूप ही हैं जो आन्तरिक एकता के सूत्र से परस्पर बंधे हैं। व्यंजना प्रथम दो के अनिरिक्त होते हुए भी उनमें झकार बन कर समाई हुई है। ध्वनि के अभिधामूला और लक्षणामूला होने का यही रहस्य है। व्यंजना-व्यापार अपनी सूक्ष्म गति के कुछ स्थूल निष्कर्ष उपमान तथा प्रतीकादि के रूप में छोड़ जाता है; आलोचना करते समय व्यंजना का अध्ययन इन्हीं के सन्दर्भ में होता है।

ध्वनि सम्प्रदाय समन्वयवादी था। इसी कारण से वह इतना पूर्ण भी हो सका। इस प्रसंग में कुछ प्राचीन मान्यताओं का पुनर्मूल्यांकन भी किया गया है। अब तक रसनिष्पत्ति का सूत्र शास्त्रीय पृष्ठभूमि पर ही परखा जाता है। यह आश्चर्य की बात है कि नाटक से सम्बन्धित एक सिद्धान्त को श्रव्य काव्य से भी ज्यों का त्यों सम्बद्ध कर दिया गया है। विभावो और अनुभावो के वर्णन से रहित गीतिकाव्य क्या रस-निष्पत्ति में शून्य है? व्यवहार में तो ऐसा नहीं है। इसलिए रसानुभूति को व्यावहारिक दृष्टिकोण से भी परखना पड़ा है।

व्यवहार की दृष्टि से ध्वनि के इतर उपकरणों के विश्लेषण में किसी भी मानदण्ड को लेकर कविता का गुण-दोष विवेचन केवल बौद्धिक प्रक्रिया नहीं है। कविता से प्राप्त आनन्द के प्रति तटस्थ रहकर की गई आलोचना एकांगी होती है। व्यंग्य, रस, अलंकार और गुणों को खोज निकालना बुद्धि का कार्य है और तुक, लय तथा छन्द आदि में व्यक्त प्रवाह और सगीत में मग्न होना हृदय का स्वभाव है। इस प्रकार इतर उपकरण परोक्षरूप से रसानुभूति में विशेष सहायक होते हैं।

ध्वनि के नवीन भेदों को प्राप्त करने में लक्षण ग्रन्थों से अधिक लक्ष्य ग्रन्थों की सहायता ली गई है। वस्तु-ध्वनि के उपभेद विशेषतः आधुनिक कविता को ध्यान में रख कर किए गए हैं। संस्कृत में वस्तु का विश्लेषण नहीं मिलता और आलोच्यकाल की कविता का पूर्ण आकलन बिना इसके सम्भव नहीं है। इस प्रकार प्राचीन प्रतिमानों को नयी परिस्थितियों के आलोक में देखने का यह प्रयास मात्र है। दृष्टि की पूर्णता भविष्य में अन्य विद्वानों की खोजों द्वारा प्राप्त हो सकेगी, ऐसा विश्वास है।

अब जब कि कार्य समाप्त हो गया है और मैं चार वर्षों के इस सुदीर्घ काल पर पुनः दृष्टिपात करता हूँ तो स्वयं को डा० रामयतन सिंह 'भ्रमर' का विशेष ऋणी पाता हूँ, जिनके सुयोग्य निर्देशन में यह दुरूह कार्य पूर्ण हो सका। समय-समय पर कार्य की गुहता से जब मेरा धैर्य टूटने लगता तब आपके ही के अंगुली निर्देश से वह सरल बन जाता और मैं फिर नवीन उत्साह

से कार्यरत होता । आदरणीय डा० भगीरथ मिश्र, आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी तथा आचार्य व्यकटेश दीक्षितार का भी मैं विशेष आभारी हूँ जिनके अमूल्य सुझावों द्वारा लक्षणा तथा व्यंजना की गुत्थियाँ सुलझाने में सहायता मिली । वस्तु-ध्वनि के सम्बन्ध में नवीन दृष्टिकोण देने के लिए आदरणीय डा० मिश्र का मैं विशेष आभारी हूँ ।

अन्त में, डा० नगेन्द्र के ऋण को मैं किन शब्दों में व्यक्त करूँ ? यदि काव्यशास्त्र की पुस्तकों पर आपके द्वारा लिखी गई विस्तृत भूमिकाएँ न प्राप्त होती तो इस कार्य के पूर्ण होने में और कितना समय लगता, नहीं कहा जा सकता और फिर भी यह इस स्तर तक पहुँच पाता, इसमें सन्देह है । इसके साथ ही मैं उन सभी विद्वानों तथा मित्रों का कृतज्ञ हूँ जिनके ज्ञान का लाभ, प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष रूप से, मैंने इस प्रबन्ध में उठाया है ।

कृष्णलाल शर्मा

त्रिनायक चतुर्थी, वैशाख सवत् २०१९
बम्बई ।

**ध्वनि-सम्प्रदाय के प्रवर्तक
आचार्य आनन्दवर्धन
को**

विषयानुक्रमारे का

प्रथम खण्ड : सैद्धान्तिक पक्ष

● प्रथम अध्याय :

१-३०

१—भाषा की आवश्यकता की विभिन्न स्थितिया, भाषा के दो आधार, द्वितीय आधार की सूक्ष्म गति, प्रतीक तथा व्यंजक शब्द, प्रतीक की कार्य-पद्धति, प्रतीक के गुण, काव्य प्रतीक के भेद, प्रतीक तथा उपमान, प्रतीक तथा बिम्ब, प्रतीक का शक्ति सचय, भाषा की तीन शक्तिया, व्यंजना का प्रतीक उपमान आदि से सम्बन्ध, व्यंजना और ध्वनि । पृष्ठ १ से १२ ।

२—ध्वनि के व्युत्पत्त्यर्थ, आनन्दवर्धन के पूर्व ध्वनि की चर्चा, नृपतुंग और ध्वनि, ध्वनि शब्द का स्रोत, स्फोट सिद्धान्त, मीमांसको की आपत्ति और समाधान, सांख्य, वेदान्त एव दर्शन में व्यंजना के सूत्र, ध्वनि के विरोधी बारह मत, व्यंग्यार्थ एव वाच्यार्थ के भेद के प्रकार, आनन्द-वर्धन की पद्धति, साहित्यदर्पणकार की पद्धति । पृ० १२ से १९ ।

३—आनन्दवर्धन के पूर्व प्रतीयमान अर्थ की प्रतिष्ठा, अलकारों में रस एव भाव के सौन्दर्य का दर्शन, भामह के काव्यालकार के सद्भर्म में, काव्यादर्श के सन्दर्भ में, वामन द्वारा व्यंग्य अर्थ की स्वीकृति, ध्वन्यालोक का प्रतिपाद्य विषय, ध्वन्यालोक के पश्चात् ध्वनि चर्चा के विविध रूप, ध्वनि विरोधी आचार्य, प्रतिहारेन्दुराज, भट्टनायक, धनजय और धनिक, राजा भोज का मत, कुन्तक का मत, ध्वनि एव वक्रोक्ति, महिम भट्ट का मत, अग्निपुराण का समय और उसमें ध्वनि का स्वरूप, ध्वनि के समर्थक, मम्मट तथा अन्य सस्कृत विद्वान, डा० ससारचन्द द्वारा अन्योक्ति में ध्वनि का समावेश, ध्वनि की खोज की आवश्यकता । पृ० १९ स ३० ।

● द्वितीय अध्याय :

३१-७४

भारतीय आलोचना-सम्प्रदायों के उदय की व्याख्या ।

१—रस का स्वरूप विश्लेषण, सहृदय की परिभाषा, रस के आदि आचार्य की खोज, भरत के मत से मुख्य चार रस, भामह द्वारा रसादि

अलंकारों की खोज, इस खोज का मूल कारण, भामह रस विरोधी नहीं, दण्डी द्वारा भामह का अनुसरण, वामन के कान्तिगुण में रस का समावेश, उद्भट की प्रेयादि अलंकारों की व्याख्या, रस वाच्य भी सम्भव है, शान्तरम की स्थापना, रुद्रट द्वारा रस-वर्चा, आनन्दवर्धन द्वारा रस-ध्वनि की प्रतिष्ठा, रस सूत्र के अन्य व्याख्याता, १-भट्ट लोल्लट, २-गमुक, ३-भट्टनायक तथा ४-अभिनव गुप्त, डा० राकेश द्वारा उठाई गई आपत्तियाँ, साधारणीकरण का महत्व, रस के आनन्ददायी होने पर आपत्ति, डा० गुप्त के मत का खण्डन, रस-निष्पत्ति की नई व्याख्या, रस-ध्वनि की श्रेष्ठता का कारण ।

पृष्ठ ३२ से ४६ ।

२—अलंकार का द्वयर्थक प्रयोग, अलंकार-इतिहास का काल-विभाजन, भामह द्वारा कुछ नवीन अलंकारों की खोज और उसका कारण, भामह भी रसवादी, भामह द्वारा अलंकारों का वर्गीकरण, अलंकारों का मूल-वक्रोक्ति, दण्डी द्वारा काव्य के समग्र तत्वों का अलंकारों में समावेश, दण्डी भामह से बड़े अलंकारवादी, अलंकार तथा गुण का क्षेत्र विभाजन, अलंकार की नवीन व्याख्या, आनन्दवर्धन द्वारा अलंकारों का रस के अंग रूप में स्थान निर्धारण, रस की अंग रूप में प्रतिष्ठा में कुछ आन्तरिक कठिनाइयाँ, कुन्तक का अलंकार तथा अलंकार्य सम्बन्धी मत, चन्द्रालोक में रसादि अलंकारों की अनुपस्थिति, ध्वनि के आधार पर अलंकारों के वर्ग-भेद, अलंकार का वास्तविक रूप ।

पृष्ठ ४६ से ५६ ।

३—भरत द्वारा नाटक के सम्बन्ध में औचित्य विचार, भामहादि आलंकारिकों द्वारा काव्य-दोष के सन्दर्भ में औचित्य-विचार, काव्य दोषों की दोष-मुक्ति, आनन्दवर्धन द्वारा रसौचित्य पर विचार, सघटनौचित्य पर विचार, रस-अनौचित्य के परिहार के उपाय, औचित्य के पूर्ण व्यवस्थापक क्षेमेद्र, औचित्य का वर्ग-विभाजन ।

पृ० ५६ से ६४ ।

४—नाट्यशास्त्र में प्रवृत्ति विवेचन, भामह द्वारा गौड-काव्य का समर्थन, दण्डी द्वारा मार्गों और गुणों में सम्बन्ध स्थापन, उनकी कुछ नवीनताएँ, वामन द्वारा रीति का महत्व स्थापन, शब्द गुण एवं अर्थ गुण संघटना के तीन भेद और उसका आधार, समास निर्धारण का मान रीति का स्थान निर्धारण, कुन्तक का रीति सम्बन्धी मत, रीति का मनुष्य के स्वभाव से सम्बन्ध, अलंकार सम्प्रदायों का परस्पर सम्बन्ध । पृ० ६४-७०

परिशिष्ट :

वक्रोक्ति का अर्थ-विकास, अतिशयोक्ति की परिभाषा और वक्रोक्ति से उसका सम्बन्ध, ध्वनि में दोनों का समावेश ।

पृ० ७० से ७४

● तृतीय अध्याय :

७५-६०

१—पूर्व आधुनिक काल में ध्वनि-विवेचन के अभाव के कारण, ध्वनि के प्रथम समर्थक कुलपति मिश्र, देव का काव्य-विवेचन, आधुनिक काल के प्रथम आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी-रसवादी, ध्वनि के अन्य समर्थक, श्री सुवासु, प० रामदहिन मिश्र, प० रामचन्द्र शुक्ल की रस-ध्वनि के सम्बन्ध में आपत्ति, डा० नगेन्द्र का मत, काव्यशास्त्र के अन्य आचार्य, फुटकर निबन्धों में ध्वनि की चर्चा, डा० हरद्वारीलाल शर्मा का मत, छायावादी लेखकों द्वारा किये गए इस ओर संकेत । पृ० ७५ से ८२ ।

२—पश्चिम के विचारकों का वर्ग-विभाजन, सुकरात, प्लेटो, अरस्तू की अनुकरण की नवीन व्याख्या, काव्य-शब्द का चयन, फार्मेलिस्ट वर्ग, इमोजनलिस्ट वर्ग, मनोवैज्ञानिकों द्वारा काव्य की व्याख्या, भाषा शास्त्रियों के विभिन्न मत, कवियों द्वारा विभिन्न सन्दर्भों में व्यञ्जना की स्वीकृति, पोप द्वारा सौन्दर्य का विश्लेषण, साहित्य शास्त्रियों में ए०सी० ब्रॉडले का मत, रिचर्ड्स द्वारा निर्देशित अर्थ के चार प्रकार, काव्यानुभूति में छः संस्थान, टिलियर्ड महाशय द्वारा आब्लीक पोएट्री की व्याख्या, ध्वन्यर्थ के सहायक तत्व । पृ० ८२ से ९० ।

● चतुर्थ अध्याय :

६१-१४३

१—ध्वनि-वर्गीकरण का प्रथम आधार, शब्दार्थ, शब्दगत-ध्वनि की शर्तें, अर्थ के नियामक तत्व, शब्दगत लक्षणामूला ध्वनि, अर्थगत ध्वनि के नियामक तत्व, उभयशक्त्युद्भव ध्वनि । पृ० ९१ से ९६ ।

२—अभिधा विचार, संकेत-ग्रह सम्बन्धी अनेक मत, वाच्यार्थ ग्रहण के आठ कारण, अभिधेयार्थ के नियामक तत्व, लक्षणा विचार, लक्ष्यार्थ ग्रहण की चार स्थितिया, मीमांसकों द्वारा निश्चित लक्षणा के नौ प्रकार, पतंजलि के तद्योग के चार प्रकार, गौतम द्वारा निर्दिष्ट लक्षणा के दस प्रकार, कुछ अन्य प्रकार, लक्षणा का वर्गीकरण, शब्दगत तथा वाक्यगत लक्षणा का भेद, अरस्तू का लक्षणा विचार । पृ० ९६ से १०५ ।

३—रस-व्यञ्जना सम्बन्धी आचार्य शुक्ल की आपत्तियाँ, रस-ध्वनि का रामनरेश वर्मा द्वारा समाधान, ध्वनि-विभाजन में आनन्दवर्धन का दृष्टिकोण, रस-ध्वनि के आठ प्रकार, सरस उक्ति में रस-ध्वनि की प्रतिष्ठा, सिद्धान्त निरपेक्ष रस-ध्वनि, वीरगाथा काल, भक्तिकाल, सिद्धान्त सापेक्ष रीतिकालीन कविता, नये युग की नई दृष्टि, आधुनिक युग में काव्यात्म,

का स्वरूप, जीवनानुभूति, कवियों के दो वर्ग, जीवतुभूति और रस, कविता के दो प्रकार, वस्तु परक और आत्म परक, वस्तु-ध्वनि के उपभेद, विचारात्मक तथा चित्रात्मक, विचार ध्वनि की महत्ता, विशिष्ट प्रबन्धगत ध्वनि, चित्रात्मक वस्तु-ध्वनि के उपभेद, चित्रकाव्य और चित्रात्मक वस्तु ध्वनि में अन्तर, बिम्ब-ध्वनि की आधारभूत विशेषताएँ, बिम्ब-ध्वनि की प्रक्रिया, नाटक और बिम्ब-ध्वनि में साम्य, कलात्मक चित्रण की आवश्यकताएँ, माध्यम के आधार पर चित्रात्मक ध्वनि के उपभेद, बिम्ब के प्रकाशक तत्व, रस-ध्वनि और वस्तु-ध्वनि का अन्योन्याश्रित सम्बन्ध, नाटक और काव्य के रस में भेद, अलंकारों का महत्त्व, शुद्ध अलंकारों की पहचान, अलंकारों का वर्गीकरण, डा० भगीरथ मिश्र का विवेचन, आचार्य विश्वनाथप्रसाद मिश्र का वर्गीकरण, प० रामदहिन मिश्र का मत, अलंकार-ध्वनि का परिचय, अलंकरण व्यापार के सौन्दर्य का रहस्य, अलंकरण रसावगाहिनी क्रियाएँ, रस-ध्वनि के उपकारक अलंकार, अलंकार-ध्वनि की सम्भाव्य परिस्थितियाँ, अलंकारों का स्वरूप विकास ।

पृ० १०५ से १४३ ।

● पंचम अध्याय

१४४-१६०

१—शब्द की महत्ता, काव्य-भाषा की विशेषता, ज्ञान के दो प्रकार, विशिष्ट शब्द के तत्व, नाद शब्द की व्यापक शक्ति, शब्दों का वर्गीकरण, संगीत के दो प्रकार, व्यंजन संगीत, स्वर संगीत, चित्रभाषा और चित्र राग, तुक, लय, छन्द, रस एवं प्रसंग के अनुकूल योजना, रस-ग्रहण के बाह्य तत्व ।

१४४-१५६

२—काव्य का सौन्दर्य, आचार्य शुक्ल का मत, प० रामदहिन मिश्र एवं डा० नगेन्द्र का मत, स्व मत ।

१५६-१५८

३—काव्य का वर्गीकरण, काव्य-कोटि निर्धारण, आचार्य मम्मट का मत, आचार्य विश्वनाथ का मत, पंडितराज जगन्नाथ का मत, चित्र-काव्य के उपभेद, नव्य कोटि निर्धारण का आधार, स्व मत । १५८-१६०

● षष्ठ अध्याय

१६१-१६६

ध्वनि भेद निरूपण की पद्धति, लोचनकार की गुणन प्रक्रिया, मम्मट की गुणन प्रक्रिया, भानु कवि का मत, शब्दशक्ति उद्भव भाव-ध्वनि, शुद्ध ध्वनि संख्या, सकर ध्वनि के प्रकार, गुणीभूत-व्यग्य विचार ।

द्वितीय खण्ड : व्यावहारिक पक्ष

● सप्तम अध्याय

१६६-२७३

छायावाद-युग : भाव-पक्ष

क्रान्ति में क्रान्ति की भावना, स्थूल के प्रति सूक्ष्म का विद्रोह, आत्माभिव्यंजन की प्रवृत्ति, समस्त भावों का आश्रय स्वयं कवि, प्रकृति में चेतना की अनुभूति, प्राकृतिक वस्तुओं का परस्पर एवं कवि से रागात्मक सम्बन्ध, कवि अव्यक्त सत्ता के संकेत के रूप में, प्राचीन और छायावादी रहस्यवाद का अन्तर, रहस्यात्मक अभिव्यक्ति के दो तत्व तथा उनके अन्तर्गत नियोजित प्रतीको में व्यंजना-चमत्कार, काव्य में कल्पना का महत्व तथा उसका विभिन्न रूपों में उपयोग, कल्पना के प्रयोग में अनौचित्य, प्रेम तथा नारी का उदात्तरूप, प्रेमास्पद का छायामय रूप, प्रेम की स्वस्थ अभिव्यक्ति, प्रेम की प्राचीन एवं नवीन अभिव्यक्ति का भेद, नारी तथा काम का स्वस्थ सम्बन्ध, नारी का पवित्र-दिव्य रूप, नारी समाज एवं जीवन की शक्ति, छायावाद का तीसरा चरण, अभिव्यंजना प्रणाली ।

१६९-१७९

कला-पक्ष

भाषा तत्व, नये नये शब्दों को ग्रहण करना तथा गठना, शब्दशक्ति की पहिचान, लिंग सम्बन्धी स्वतंत्रता, व्याकरण के अन्य नियमों का उल्लंघन, अंग्रेजी से आए अलकारों का प्रयोग तथा उन अलकारों की भारतीय काव्य-में व्यवस्था, इन सबके मूल में अर्थ, व्यंजना ही उद्देश्य, अमूर्त योजना, रचना, छन्द ।

१७९-१८१

विभिन्न ध्वनियों की सोदाहरण व्याख्या ।

१८२-२७३

● अष्टम अध्याय

२७४-३३६

प्रगतिवाद-युग : भाव-पक्ष

प्रगतिवादी प्रवृत्ति का विकास, छायावादी प्रवृत्ति का विरोध, कविता में समाजवादी चेतना का प्रवेश, तर्क सम्मत भौतिकवाद का मूल सूत्र, वाद तर्क सम्मत क्यों, वाद भौतिक क्यों, प्रकृति और समाज का चेतना से सम्बन्ध, चेतनावानुभवों का मत, द्वैतवादियों का मत, भौतिकवादियों का मत, इतिहास की अर्थमूलक व्याख्या, मूल तत्व एवं विचारात्मक रूप, साहित्य सम्बन्धी विशिष्ट दृष्टिकोण, साहित्यकार का कर्तव्य, प्रगतिवादियों के जीवन सम्बन्धी विचार, प्रगतिवादी साहित्य की सीमाएँ, क्रान्ति के दो रूप, फैंसिज्म का विरोध, पूंजीपतियों का विरोध, भविष्य-द्रष्टा कवि पंत, श्रृ गार का स्वरूप, प्रगतिवाद की देन ।

२७४-२८६

कला-पक्ष

भाषा की सरलता, विदेशी शब्दों का प्रयोग, अलंकार योजना के प्रति उदासीनता, अन्योक्तियां, छन्द विधान । २८६-८७

विभिन्न ध्वनियों की सोदाहरण व्याख्या । २८७-३३९

● नवम् अध्याय

३४०-४२८

प्रयोगवाद-युग : भाव-पक्ष

छायावाद और प्रगतिवाद दोनों का समन्वय, नई कविता, प्रवृत्ति का आरम्भ, नई कविता को प्रश्रय देने वाले प्रकाशन, नई धारा का नामकरण, नामकरण को लेकर कविताओं का खण्डन-मण्डन, समाधान का प्रयास, फ्रायड का प्रभाव, पश्चिमी आलोचकों तथा कवियों का प्रभाव, तत्कालीन भारतीय जन-जीवन की झांकी, प्रयोगवादी कवि के अन्तस् की झांकी, आत्म-विस्तार का शुभ लक्षण, भावुकता में कमी, प्रयोगवादी कविता की बकालत, जनवादी स्वर में सहज सत्य की अभिव्यक्ति, सहज सत्य की व्याख्या, प्रयोगवादी धारा की विषय सम्बन्धी देन, सिद्धान्त और व्यवहार में अन्तर । ३४०-३६२

कला-पक्ष

दुरूह भाषा का समर्थन, दुरूहता का वास्तविक कारण, प्रयोगवादी कविता का मुख्यतः तंत्रप्रधान, नवीन बिम्बों एवं प्रतीकों का प्रयोग, अपरिचित सन्दर्भों का प्रयोग, शब्द सचय में उदारता, अभिधाशक्ति पर अधिक बल, श्रृंगारिक कविता में अप्रस्तुत योजना के नवीन प्रयोग, भावहीन अप्रस्तुत-योजना, छन्द सम्बन्धी कवियों के मत, अर्थ की लय का सिद्धान्त, प्रयोगवादी कविता की गद्यमयता, सम्पादकों का उत्तरदायित्व । ३६२-३६७

विभिन्न ध्वनियों की सोदाहरण व्याख्या । ३६७-४२८

परिशिष्ट

४२९-३४१

ध्वनि संकर, गुणीभूत व्यंग्य, चित्र-काव्य ।

● सन्दर्भ-ग्रन्थसूची

४४२-४४४

प्रथम खण्ड

* *
*

सैद्धान्तिक पत्र

भाषा में व्यंजना का प्रवेश

Language is a purely human and non-instinctive method of communicating ideas, emotions, desires by means of a system of voluntarily produced symbols.

—*Sapir*

मनुष्य अपनी ज्ञानेन्द्रियों के माध्यम से शेष सृष्टि के सम्पर्क में आता है। इस सम्पर्क के सस्कार अपने अपने ढंग से मन (यहाँ मन से तात्पर्य है विचार, भाव और सकल्प का समन्वित रूप) में सकलित होते रहते हैं। कालान्तर में यह संकलन बाह्य और आभ्यन्तर जगत् दोनों से सम्बन्धित होकर दुहरा हो जाता है। आभ्यन्तर सस्कार हम उसे कहेंगे जो बाहर से प्राप्त सस्कारों के आपस में ही मिलने जुलने से पैदा होता है।¹ इन्हीं सस्कारों, क्रोचे की भाषा में सवेदनो, को निश्चित रूप देने और प्रेषणीय बनाने के लिए भाषा की आवश्यकता होती है। किसी भी प्रकार का साधारण से साधारण भाव या विचार बिना शब्द-संकेत के गति नहीं पा सकता। विचार शक्ति का प्रथम उन्मेष ही भाषा के अव्यक्त-आभ्यन्तर-रूप के आविर्भाव का हेतु बना।² इस प्रकार भाषा शब्द-संकेतों के रूप में देश और काल में आबद्ध जगत् को रूपान्तरित करने का सबसे बड़ा साधन है।³ यह भाषा की आवश्यकता की प्रथम स्थिति है।

दूसरी और अधिक महत्त्वपूर्ण स्थिति है अब तक न जाने गए सत्य का पता लगाना।⁴

1. *W. Basul worsfold* : Judgement in Literature : P. 12

2. Reason was incapable of action without a word-symbol, and the first moment of rationality must have also been the first beginning of interior language.

—*Prof. R. A. wilson*: The Miraculous Birth of Language: P 152.

3. *Ibid* : P. 156

4.Language is not merely the means by which truth (somehow already known without the instrument of speech) is more or less adequately expressed, but is rather the means by which the not -yet- known is discovered.

—*Wilker Marshall Urban* . Language and Reality : P. 29

यही समस्त मानव सस्कृति का आधार है। भाषा के इसी कार्य से ज्ञान-भण्डार में अभिवृद्धि होती है। इन दोनों रूपों में भाषा का इतिहास मानव सभ्यता का इतिहास है। सभ्यता जितने पूर्ण रूप में भाषा में प्रतिबिम्बित होती है उतनी और किसी में नहीं।^१ आगे चलकर उससे अन्य कार्य भी लिये जाने लगे किन्तु उसकी आवश्यकता के मूल में चिन्तन और अभिव्यक्ति ही है।

भाषा का आरम्भ कब हुआ यह हमारे क्षेत्र से बाहर का विषय है। किन्तु उसके निरन्तर परिवर्तित होनेवाले रूप से यह अवश्य सिद्ध होता है कि वह कभी पूर्ण नहीं हो पाई। लगभग हर पचास वर्ष बाद हम निश्चित रूप से जान सकते हैं कि भाषा के कितने प्रयोग पुराने होकर व्यवहार से निकल गये हैं और कितने नये प्रयोग आ गये हैं। हमारे सस्कार वास्तव में इतने विविध और बहुसंख्यक हैं कि पूर्वजों से प्राप्त मौखिक या लिखित संकेत^२ पर्याप्त नहीं होते। 'इड' (मनुष्य की सहजात प्रवृत्तियाँ) का एक भाग ज्यो-ज्यों विकसित होता हुआ 'इगो' का रूप धारण करता जाता है^३ त्यों-त्यों वह अपने अनुभवों को व्यक्त करने के लिए भाषा में नवीन प्रयोगों की आवश्यकता अनुभव करता है। ऐसी अवस्था में या तो पुराने शब्दों का नये अर्थ में प्रयोग होता है या सर्वथा नये शब्दों को गढ़ा जाता है।^४ इस प्रकार समय-समय पर भाषा की सीमाओं को विस्तृत करने का प्रयास होता रहता है।

उपर्युक्त प्रयास जिन तत्त्वों को लेकर आगे बढ़ता है वे हैं भाषा के दो आधार^५—

(१) बोला गया या लिखा गया संकेत, और

(२) संकेत में अभिव्यक्तीकरण का गुण।

भाषा का सम्पूर्ण विकास इन दोनों आधारों का संघर्ष ही है। इनमें से द्वितीय अधिक महत्वपूर्ण है क्योंकि प्रथम तो द्वितीय का ही व्यक्त रूप है (सुना जानेवाला, दिखाई देनेवाला या स्पर्श किया जानेवाला)।

भाषा का दूसरा आधार विकसित होता हुआ स्थूल से सूक्ष्म और भौतिक से आध्यात्मिक क्षेत्र की ओर बढ़ता है। उदाहरणार्थ, 'अस्त' शब्द एक पार्थिव व्यापार की ओर इंगित करता है किन्तु विशेष सन्दर्भ में प्रयुक्त होकर समाज के नैतिक पतन आदि सूक्ष्म व्यापारों की ओर भी संकेत कर सकता है जो केवल बुद्धि-गम्य या हृदय-गम्य

1. *Maria Pei* : The Story of Language : P. 188

2. वैशेषिक दर्शन : पृ० १४४.

3. *Sigmund Freud* : An outline of Psycho-Analysis : P. 2

4. *Wilber Marshall Urban* : Language and Reality : P. 190

5. The ideal of Language... includes both that of expressiveness and of pure notation. Ibid : P. 184

है। इसी को भाषा की ऊर्ध्व-गति कहा जाता है।^१ मुहावरों के पीछे भाषा की यही प्रवृत्ति काम करती है। इस सम्पूर्ण प्रक्रिया में एक शब्द नये नये अर्थों को ग्रहण करता हुआ ऐसी अर्थ व्यजना से युक्त हो जाता है जिसकी आरम्भ में कल्पना भी नहीं हो सकती।

उपर्युक्त विवेचन से हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि जब सामान्य व्यवहार तक में विचारो एव मनोभावो की विविधता, सूक्ष्मता तथा जटिलता की अभिव्यक्ति के लिए भाषा का साधारण प्रयोग व्यर्थ सिद्ध होता है तब उस सम्पूर्ण व्यापार^२ (जिसमें वातावरण, उद्वेग, प्रतिक्रिया और स्मृतियाँ मिले जुले रूप में हैं) को, जो काव्य का प्राण है कैसे व्यक्त कर सकता है। इसके लिए कवि जिन अन्य सहायक तत्त्वों को अपनाता है वे हैं प्रतीक, उपमान, बिम्ब और भाषा की शक्तियाँ।

* * *

भाषा वह दर्पण है जिसका प्रत्येक अंग जगत् के किसी न किसी विचार या व्यापार को अपने में समेटे हुए है। अतएव वह उस विचार या व्यापार का प्रतीक कहा जा सकता है जो उसके माध्यम से मानस-पट पर अंकित होता है।^३ यही बात काव्य के उन प्रतीकों के बारे में भी कही जा सकती है जो व्यापारो और विचारो के अतिरिक्त भावों को भी जगाते हैं।^४ काव्य के प्रतीक की यह विशेषता है कि उसका रूप अपनी सार्थकता प्रमाणित कर चुकने के बाद किसी अतिरिक्त भाव की भी व्यजना करता है।

यही पर व्यञ्जक शब्द और प्रतीक के अन्तर को भी समझ लें।

प्रतीक एक विशिष्ट प्रकार का व्यञ्जक शब्द है। हर प्रतीक व्यञ्जक शब्द तो है किन्तु प्रत्येक व्यञ्जक शब्द प्रतीक नहीं होता। विशेष सन्दर्भ में प्रयुक्त होने पर एक शब्द व्यजना शक्ति सम्पन्न हो जाता है। उसकी व्यजना शक्ति जब पूर्वा पर सम्बन्ध व तोड़ देने पर भी नष्ट नहीं होती और इस प्रकार जब वह अपनी ही शक्ति से विचार केन्द्र बन जाता है तो प्रतीक संज्ञा से अभिहित होता है। उदाहरण के लिए, 'झझा' शब्द जब अपनी ध्वनि से आँधी-पानी का बोध करा देता है तो उसके रूप की सार्थकता पूरी हो जाती है। किन्तु इससे आगे बढ़कर जब वह किसी हृदय की व्यथा

1. Ibid : P. 184

2. The poet does not find the word to project the 'plain sense' of the experience he wishes to express. He finds to express the whole infinitely complicated business of its happening to him.

—Elizabeth Drew : Discovering Poetry : P. 28

3. Edward Sapir: Selected writings of E. Sapir in Language, Culture and Personality : Ed. by David G. Mandelbaum : P. 564

4. Ibid : P. 565

और धोभ की ओर सकेत करता है तो अपनी सार्थकता के अतिरिक्त कार्य करता है।^१ इसी शब्द में यदि इतनी शक्ति आ जाय कि सन्दर्भ से अलग रह कर भी व्यथा का अर्थ दे सके तो वह प्रतीक कहलाएगा। छायावादी युग में वातावरण की विशेषता के कारण उसमें यह शक्ति आ गई थी। अतः उस दायरे में 'शंझा' व्याकुल अन्तस् का प्रतीक कहा जा सकता है।

काव्य-प्रतीक की भाव या विचार जगाने की क्रिया का सम्बन्ध कवि कर्म से है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने 'कविता क्या है' शीर्षक निबन्ध में इस बात को पर्याप्त स्पष्ट करने का प्रयत्न किया है कि ज्यों-ज्यों मनुष्य के क्रिया कलापो पर सम्यता का आवरण चढ़ता चला जा रहा है त्यों-त्यों कवि-कर्म कठिन होता जा रहा है।^२ इस प्रसंग में उन्होंने परोक्ष रूप से प्रतीक की कार्य-पद्धति की ओर ही सकेत किया है। प्रतीको का अध्ययन मनुष्य के व्यवहारों के अध्ययन के अतिरिक्त और कुछ नहीं है।^३ ये व्यवहार जितने ही सहज भावित, सामान्य और प्राचीन होंगे^४ उनको व्यक्त करनेवाले प्रतीक की शक्ति भी उसी अनुपात में अधिक होगी। सम्बन्ध जितना पुराना होगा मनुष्य के हृदय के उतने ही निकट होगा।

दूसरी बात यह कि किसी दृश्य को देखकर हमारे मन तथा मस्तिष्क पर जितना प्रभाव पड़ता है उतना सुनने या कल्पना करने से नहीं होता। इसका कारण यह है कि प्रत्यक्ष दर्शन में हमारी सभी मनोवृत्तियाँ एक ही दिशा में केन्द्रित हो जाती हैं। अतएव प्रतीक भावोद्बोधन के लिए जिस व्यापार की ओर सकेत करता है वह ऐसा होना चाहिये कि उसके दृश्यमान रूप (visual form) को कल्पित करने में कोई कठिनाई न हो। रंग रेखा रहित अव्यक्त वेदना या मानुष 'अर्थ' या 'आत्मलोक' प्रतीक के माध्यम से आकार पाता है, प्रकट होता है।^५ संक्षेप में, प्रतीक अमूर्त को मूर्तरूपता प्रदान कर कार्य सिद्धि करता है। दृश्यमान रूप की यह शक्ति केवल इसी लिए अधिक नहीं है कि वह अन्य रूप-विधानों की अपेक्षा अधिक सामान्य है प्रत्युत् इस कारण भी कि वह सर्वव्यापक है। अन्य इन्द्रियों से सम्बन्धित सूक्ष्म से सूक्ष्म रूप-विधान भी किसी न किसी प्रकार इससे सम्बन्धित है।^६

अतएव प्रतीक विधान के समय हमारे सम्मुख दो बातें रहती हैं। प्रथम, प्रतीक

१. नामवर सिंह : छायावाद : पृ० ८८

२. चिन्तामणि ज्ञान १ : पृ० १४४

३. आरुडन एण्ड रिचर्ड्स : द मीनिंग आव मीनिंग : पृ० ९

४. पद्मा अग्रवाल : सिम्बालिज्म — ए साइकालाजिकल स्टडी : पृ० १३

५. डॉ० हरद्वारी लाल शर्मा : साहित्य और कला : पृ० २८

६. सी० डे० ल्यूइस : द पोएटिक इमेज — द क्लार्क लेक्चर्स : पृ० १८

जिसका प्रतिनिधित्व करता हो उसके साथ किसी न किसी प्रकार की समानता रखता हो अन्यथा दोनों में एक सूत्रता का सम्बन्ध नहीं रहेगा, द्वितीय, उसमें भाव या विचार जगाने की शक्ति हो अन्यथा काव्य के उद्देश्य की पूर्ति नहीं होगी। इन दोनों आधारों पर यदि प्रतीक की परिभाषा निश्चित की जाय तो इस प्रकार होगी—'किसी अन्य स्तर की समानरूप वस्तु द्वारा किसी अन्य स्तर के विषय का प्रतिनिधित्व करनेवाली वस्तु प्रतीक है।'^१ इस परिभाषा के साथ संक्षिप्तता, सुस्पष्टता, सहज ग्राह्यता, सौन्दर्योद्बोधन^२ आदि काव्य के वे गुण भी ध्यान में रखने चाहिये जो उसे ज्ञान के अन्य क्षेत्रों से अलग करते हैं। काव्य-प्रतीक में इन सभी गुणों का आ जाना स्वाभाविक है। इसीलिए जिन प्रतीकों में ये गुण जितने अधिक होते हैं वे उतने ही सफल और स्थायी होते हैं। सिद्ध सम्प्रदायवालों ने भी अनेक प्रतीकों को गढ़ा था किन्तु वे सौन्दर्योद्बोधक न होकर केवल सम्प्रदाय विशेष के विचारों के प्रचार के लिए ही थे जिस कारण से काव्य में उनका अधिक प्रचलन न हो सका। दूसरी ओर कमल, भ्रमर ऐसे प्रतीक हैं जो आज हजारों वर्षों से अपने उसी उच्चासन पर विराजमान हैं। इस दृष्टिकोण से काव्य-प्रतीक के दो भेद हो सकते हैं—(१) भावोद्बोधक, और (२) विचारोद्बोधक।^३ यह विभाजन केवल प्रधानता की दृष्टि से है। भावना या कल्पना जगानेवाले प्रतीकों के साथ भाव या मनोविकार भी लगे रहते हैं। अतः दोनों में से किसी एक का भी शुद्ध उदाहरण चुनना कठिन है।^४

दूसरे प्रकार का विभाजन आधार भेद को लेकर हो सकता है। आधार भेद से तात्पर्य है प्रतिनिधित्व करनेवाली और होनेवाली वस्तुओं में साम्य का आधार। यह साम्य मुख्यतः तीन प्रकार का है—(१) सादृश्य (रूप की समानता) (२) साधर्म्य (धर्म या गुण, क्रिया आदि की समानता) तथा (३) शब्द-साम्य (केवल शब्द या नाम का साम्य)।^५ काव्य में केवल प्रथम दो से प्रयोजन है। इनके अतिरिक्त एक चौथा प्रकार प्रभाव-साम्य^६ भी है जो प्रथम दो में निहित भी रह सकता है और अलग भी। आधुनिक युग में नवीन धारा की कविताओं में प्रभाव साम्य पर ही अधिक दृष्टि रखी जाती है। कारण यह है कि काव्य-प्रतीक द्वारा जो वस्तु सम्प्रेषित

१. हिन्दी साहित्य कोश : ज्ञान मण्डल लिमिटेड : पृ० ४७१

२. पद्मा अप्रवाल : सिम्बालिज्म — ए साइकालाजिकल स्टडी : पृ० ११

३. आचार्य रामचन्द्र शुक्ल : चिन्तामणि भाग २ : पृ० १०९

४. लक्ष्मीनारायण 'सुधांशु' : काव्य में अभिव्यंजनावाद : पृ० ११६

५. आचार्य रामचन्द्र शुक्ल : चिन्तामणि भाग २ : पृ० २२०

६. आचार्य रामचन्द्र शुक्ल : चिन्तामणि भाग २ : पृ० २२१

होनी है वह है तो रूप-विधान ही किन्तु उसका लक्ष्य इससे आगे बढ़कर सौन्दर्योद्बोधन और भावोद्बोधन भी होता है ।^१

सौन्दर्योद्बोधन के लिए ही कवि प्रतीक के अतिरिक्त उपमान और बिम्ब का भी प्रयोग करता है । इन दोनों से उसके अन्तर पर भी विचार कर लेना आवश्यक है ।

आचार्य शुक्ल अलंकार में उपमान का आधार सादृश्य या साधर्म्य मानते हैं और प्रतीक का आधार भावना जाग्रत करनेवाले की शक्ति । उनके अनुसार सब उपमान प्रतीक नहीं होते । पर जो प्रतीक भी होते हैं वे काव्य की बहुत अच्छी सिद्धि करते हैं ।^२ अनेक विद्वान् इसमें पूरी तरह सहमत हैं ।^३

हमारे विचार से आचार्य शुक्ल का भेद-स्थापन पूर्ण स्पष्ट नहीं है । यदि उपमानों का आधार केवल सादृश्य और साधर्म्य ही मानें तो प्रभाव-साम्य के आधार पर लाए गये उपमानों का क्या होगा । स्वयं शुक्ल जी ने चतुर्थ प्रकार के उपमानों के बहुत से उदाहरण दिये हैं । इससे उनका मत स्वयं ही खण्डित हो जाता है ।

दूसरी ओर यदि प्रतीक योजना में ही भावोद्बोधन मानें तो केवल लक्ष्य को देखते हुए उपमान-योजना का प्रयत्न ही निष्फल समझना चाहिये । सत्य तो यह है कि काव्य में उपमानों का विधान उसके प्रभाव को बढ़ाने के लिए ही होता है । केवल चमत्कार के लिए अप्रस्तुत विधान का उतना आदर सहृदयजन नहीं करते । काव्य के प्रभावोद्पादन का आधार भावोद्बोधन ही है । केवल 'कमल-कोमल-कर' कहते समय भी क्या हमारे मन में कोमलता का भाव, और उतने ही अंशों में रति भाव, नहीं जाग जाता ? और क्या यही इसका प्रयोजन भी नहीं है ?

सच तो यह है कि सादृश्य-साधर्म्य या भाव-विचार जगाने की शक्ति तो वे सामान्य गुण हैं जो प्रतीक और उपमान दोनों में पाये जाते हैं । उनमें भेद स्थापित करनेवाली वस्तु है विस्तार । एक ही वस्तु किसी प्रसंग में जब अंग होकर आती है तो उपमान कहलाती है और सम्पूर्ण प्रसंग में घट जाने पर प्रतीक बन जाती है । प्रतीक में अपनी परिभाषा के अनुसार प्रतिनिधित्व करने की शक्ति होनी चाहिए । उदाहरणार्थ, 'जल' शब्द यदि शीतलता, पतलापन या अधोगामी प्रवृत्ति की व्यंजना के लिए प्रयुक्त होता है तो 'उपमान' है और यदि सब लोगों की आत्मा का प्रतिनिधित्व करता है तो 'प्रतीक' है ।

१. आर्थर साइमन्स : द सिम्बालिस्ट सूबनेण्ट इन लिटरेचर : पृ० २

२. आचार्य रामचन्द्र शुक्ल : चिन्तामणि भाग २ : पृ० ११०

३. लक्ष्मीनारायण 'सुधांशु' : काव्य में अन्विष्यजनावाव : पृ० ११८

बिम्ब से प्रतीक का भेद कार्य पद्धति को लेकर है। जैसे प्रतीक भाषा की शक्ति को बढ़ाता है उसी प्रकार बिम्ब भी काव्य में सक्षिप्तता, व्यञ्जकता और भास्वरता लाता है। अन्तर यह है कि दोनों एक दूसरे के ठीक विपरीत कार्य करते हैं। प्रतीक सदैव किसी वस्तु विशेष का ही प्रतिनिधित्व करता है इसलिए सन्दर्भ से अलग रहकर भी शक्ति सम्पन्न बना रहता है। दूसरी ओर बिम्ब का ग्रहण सश्लिष्ट रूप में ही होता है। वह अपनी पृष्ठभूमि में एक वृहत्तर भावधारा को सजोए होता है। इनके अतिरिक्त बिम्ब अधिक स्वच्छन्द और नाना अर्थ व्यञ्जक होता है जब कि प्रतीक अचूक रूप से एकार्थ व्यञ्जक होता है। प्रतीक अधिक परम्परागत और समाज-स्वीकृत सापेक्ष होता है। बिम्ब अपेक्षाकृत कम, लगभग नहीं।^१

साहित्य में प्रतीक विचार या भाव जगाने के अतिरिक्त अन्य कार्य भी करता है। जैसे, प्रयोक्ता के लिये पलायन का पथ तैयार करना, सत्य के कटु पक्ष पर झीना सा आवरण डाल देना, अलकरण के साधन जुटाना आदि।^२ गंगावतरण का सम्पूर्ण प्रसंग इसके अन्तिम कार्य का सुन्दर उदाहरण है।

प्रश्न हो सकता है कि प्रतीक रूप में ग्रहण होनेवाली वस्तुओं में इतनी शक्ति सम्पन्नता आती कहाँ से है? आचार्य शुक्ल इसके तीन कारण बतलाते हैं^३ :—

१—स्वरूपगत आकर्षण,

२—चिर परिचित आरोप का बल, और।

३—वशानुगत वासना की दीर्घ परम्परा का प्रभाव।

कमल, भ्रमर और सिंह क्रम से इनके उदाहरण स्वरूप प्रस्तुत किये जा सकते हैं। इन तीनों में से किसी एक भी कारण के न रहने से प्रतीक या तो भावोद्बोधन ही न कर पायेगा और करेगा भी तो नहीं के बराबर।

*

*

*

भावाभिव्यक्ति में सहायक तत्त्वों के प्रसंग में पहले भाषा की शक्ति का उल्लेख कर आए हैं। यहाँ उसी पर विचार करते हैं।

भाषा की स्थिति उसकी गति में है। देश कालानुसार उसमें नये नये शब्द जुड़ते चले जाते हैं। फिर भी समय समय पर भाषा के साधारण प्रयोग द्वारा जब भाव प्रेषणीय नहीं बन पाता तो उसके विशेष, वक्र, प्रयोग का आश्रय लिया जाता है। प्रतीक और उपमान दूसरे प्रकार के प्रयोग का परिणाम है। यह भाषा का

१. केदारनाथ सिंह : कल्पना और छायावाद : पृ० ७३

२. हिन्दी साहित्य कोश : ज्ञान मण्डल लिमिटेड : पृ० ४७३

३. आचार्य रामचन्द्र शुक्ल : चिन्तामणि भाग २ : पृ० १११

लाक्षणिक प्रयोग है। किन्तु काव्य का अन्तिम प्रयोजन प्रभावोत्पादन या रस निष्पत्ति रहा जिम्के लिए अन्य उपादानों के निष्फल हो जाने पर 'व्यंजना' का आविर्भाव हुआ। ध्यान देने की बात है कि साहित्य की प्रभावोत्पादकता दर्शन आदि में भिन्न है। ज्ञान दर्शन तथा नीति शास्त्र में भी मिलना है किन्तु साहित्य में वह कान्ता-सम्मिन होने के कारण आनुन्दयुक्त भी है।^१ इसी से दर्शन और नीति में उपमानों और प्रतीकों के रहते हुए भी व्यंजना का समावेश नहीं हो पाया।

व्यंजना तथा अन्य शब्द शक्तियों पर विचार शब्द और अर्थ के प्रसंग में हुआ है। प्राचीन भारतीय भाषा शास्त्रियों ने उक्त सम्बन्ध को कई प्रकार से परखा है। वैयाकरणों ने शब्द की अर्थ में प्रवृत्ति को 'वृत्ति' सज्ञा दी। विद्वनाथ ने साहित्य-दर्पण में इसी के लिए 'शक्ति' का प्रयोग किया है। इन्हीं नामों को साथ जोड़कर शब्द तथा अर्थ का भी नामकरण हुआ, जैसे—व्यंजक शब्द या व्यंग्यार्थ।

वृत्ति के मुख्य तीन भेद हैं—अभिधा, लक्षणा और व्यंजना। कुछ विद्वानों ने 'तात्पर्य'^२ नाम की एक अन्य वृत्ति पर भी विचार किया और व्यंजना को उसी के अन्तर्गत ले लिया है। कुमारिल भट्ट द्वारा प्रतिपादित अभिहितान्वयवादी मत के अनुसार 'वाक्यार्थ' वस्तुतः 'पदार्थ' नहीं है उससे भिन्न प्रकार का अर्थ है जो तात्पर्य वृत्ति से प्रकाशित होता है। पद पहले पदार्थ की प्रतीति कराते है फिर आकांक्षा, योग्यता और आसक्ति से युक्त पदार्थ काव्यार्थ को प्रत्यापित करते है।^३ कुछ ध्वनि विरोधी आचार्यों के लिए यह वृत्ति बड़ी काम की रही। किन्तु व्यंजना जिस ठोस आधार पर खड़ी है उसके कारण कोई भी इसके सम्मुख अधिक दिनों तक न टिक सका।

अभिधा वृत्ति—लोक व्यवहार प्रत्येक शब्द का एक प्रचलित अर्थ निश्चित कर देता है। सुनने के साथ ही सबसे पहले उसका ग्रहण होता है। यह साक्षात् संकेतित अर्थ के नाम से भी पुकारा जाता है। इस अर्थ को देनेवाली वृत्ति अभिधा है। नागेश भट्ट ने अभिधा के स्थान पर 'शक्ति' का प्रयोग किया है।^४ इस वृत्ति की बौद्धिक प्रक्रिया का नाम शक्तिग्रह या संकेतग्रह है।^५ मम्मट इस शक्ति से युक्त शब्द को वाचक और अर्थ को वाच्यार्थ कहते है।^६ आचार्य रामचन्द्र शुक्ल का मुख्य अर्थ भी यही है।

१.its ends, pleasure and exaltation.

—Lergh Hunt: Selected Essays. P. 320

२. मम्मट : काव्य प्रकाश : पृ० २४,

३. मम्मट : काव्यप्रकाश : पृ० २४

४. कपिल द्विवेदी आचार्य : अर्थ विज्ञान और व्याकरण दर्शन : पृ० २३७

५. आचार्य रामचन्द्र शुक्ल : रस-मीमांसा : पृ० ३७१

६. साक्षात्संकेतित योर्थसंभिद्यते स वाचकः । मम्मट : काव्य प्रकाश : पृ० २८

लक्षणा वृत्ति—काव्य के चमत्कार के लिए कभी-कभी मुख्यार्थ का बाध होता है अथवा मुख्यार्थ के बाधित न होने पर भी उसमें कोई चमत्कार नहीं होता। इसके दो कारण प्रसिद्ध हैं—रूढि और प्रयोजन। ऐसे अवसरो पर अनुपपन्न मुख्यार्थ से सम्बद्ध अन्य अर्थ का ज्ञान जिस शक्ति के द्वारा होता है वह लक्षणा है।

अन्य अर्थ के बोध के इस प्रकार दो कारण हुए—अन्वयानुपपत्ति और मुख्यार्थ से लक्ष्यार्थ का सम्बन्ध। नागेश ने लक्षणा पर विचार करते समय इन्हीं दोनों का वर्णन किया है। सक्षेप में उनका मत है—अन्वय आदि की सिद्धि न होने से एको भिन्न अर्थ का ग्रहण होता है। उसके अनुपपन्न अर्थ से सम्बन्ध के ज्ञान के द्वारा ज शक्ति विषयक संस्कार उद्बुद्ध होता है, उससे प्राप्त बोध का नाम लक्षणा है।^१ अतः यह स्पष्ट है कि लक्षणा के विषय में मुख्यार्थ का बाध होना चाहिये। यहाँ 'बाध' का अर्थ केवल योग्यता का अभाव न लेकर प्रयोक्ता के प्रयोजन रूप कथन की अनुपपत्ति भी है।

व्यजना वृत्ति—काव्य में ऐसे अनेक स्थल आते हैं जहाँ अभिधेयार्थ में कोई सौन्दर्य नहीं होता, लक्ष्यार्थ की शर्तें पूरी नहीं होती तो भी प्रसगादि से ऐसा अर्थ निकलता है जो सर्वथा नवीन चमत्कारजनक होता है। इस नवीन अर्थ को प्रत्यायित करनेवाली वृत्ति व्यजना है। यहाँ 'सर्वथा नवीन' पद महत्वपूर्ण है। हमने लक्षणा के सम्बन्ध में देखा कि लक्ष्यार्थ यद्यपि नवीन अर्थ ही होता है फिर भी मुख्यार्थ से उसका दूर का सम्बन्ध बना ही रहता है। किन्तु व्यग्यार्थ मुख्यार्थ से स्वतंत्र होता है। वह मुख्यार्थ के विपरीत हो सकता है, मुख्यार्थ से उसका विषय भेद हो सकता है, इनके अतिरिक्त व्यग्यार्थ अनेक भी हो सकते हैं। व्यंजना अभिधा और लक्षणा के आगे की स्थिति है। इसीलिए कहा कहा गया है कि जहाँ अभिधा और लक्षणा के अपना अपना काम कर चुकने पर भी कार्य की सिद्धि नहीं होती वहाँ व्यजना का आविर्भाव होता है।^२

इन वृत्तियों पर आगे विस्तार से विचार किया जायगा। यहाँ हमारा उद्देश्य भाषा में व्यजना के प्रवेश की आवश्यकता और परिस्थिति पर विचार करना था। पूर्व उल्लिखित प्रतीक और उपमान इसके विशिष्ट प्रयोग हैं। व्यजना का अस्तित्व इनसे अलग नहीं अपितु इन्हीं में है। प्रतीक और उपमान अपना कार्य इसी के द्वारा करते हैं। किन्तु यह नहीं समझना चाहिए कि व्यजना केवल इन्हीं दो प्रकार के शब्दों में पायी जाता है। अवसरानुकूल वह सभी शब्दों की सम्पत्ति है।

१. कपिल द्विवेदी आचार्य : अर्थ विज्ञान और व्याकरण दर्शन : पृ० २५५

२. विरतास्वभिधाद्यासु ययार्थो बोध्यते परः

• सा वृत्तिव्यंजना नाम शब्दस्यार्थादिकस्य च ॥२,१२॥ विश्वनाथः साहित्यदर्पण,

अन्त में हम अपने मुख्य विषय ध्वनि पर आते हैं। व्यंजना शब्द वैयाकरणों में बहुत पहले से प्रचलित था किन्तु काव्य में इसकी महत्ता का प्रतिपादन बहुत बाद में आनन्दवर्धन ने किया। यह कार्य उन्होंने ध्वनि मत की स्थापना द्वारा किया। अब तक ध्वनन व्यापार केवल व्यंजना में ही समझा जाता रहा था और यह कोई प्रमाण नहीं था कि व्यंग्यार्थ मुख्यार्थ से अधिक सुन्दर हो ही। आनन्दवर्धन ने इस व्यापार के मूल में शब्द की तीनों वृत्तियाँ मानी और यह शर्त लगा दी कि ध्वनि काव्य में व्यंग्यार्थ मुख्यार्थ से श्रेष्ठ होना ही चाहिए। इस प्रकार उनके मत से काव्य के उसी स्थान पर ध्वनि होती है जहाँ शब्द या अर्थ स्वयं को गौण बनाकर व्यंग्य अर्थ को प्रधानता दें।^१ व्यंग्य अर्थ के गौण होने पर गुणीभूत और उतना भी न होने पर काव्य चित्र काव्य कहलाएगा।

२

ध्वनि के व्युत्पत्त्यर्थ

अलंकारिक ध्वनि का अनेक अर्थों में प्रयोग करते हैं। 'ध्वनतीति ध्वनि.' के आधार पर वे वाच्य वाचक में भिन्न व्यंग्य अर्थ का बोध कराने वाले शब्द, अर्थ आदि के लिये ध्वनि शब्द का प्रयोग करते हैं।^२ लोचनकार द्वारा की गई इसकी व्याख्या^३ के आधार पर विद्वानो^४ ने ध्वनि के पाँच व्युत्पत्त्यर्थ लिये हैं :—

(१) ध्वनति यः स व्यंजकः शब्द. ध्वनि—जो ध्वनित करे या कराये वह व्यंजक शब्द ध्वनि है।

(२) ध्वनति ध्वनयति वा यः स व्यंजको अर्थ. ध्वनि—ध्वनित करे या कराये वह व्यंजक अर्थ ध्वनि है।

(३) ध्वन्यते इति ध्वनि—जो ध्वनित किया जाय वह ध्वनि है। इसमें व्यंग्यार्थ के तीनों रूप-रस, वस्तु और अलंकार आ जाते हैं।

१. यत्रार्थः शब्दो वा तमर्थमुपसर्जनीकृतस्वार्थो।

व्यंक्तः काव्यविशेषः स ध्वनिरिति सूरिमिः कथितः ॥१११३॥

—आनन्दवर्धन : ध्वन्यालोक

२. आनन्दवर्धन : ध्वन्यालोक : पृ० १०३

३. अर्थोऽपि वाच्यां वा ध्वनतीति, शब्दोऽप्येवम्। व्यंग्यो वा ध्वनयति इति व्यापारो वा शब्दार्थयोर्ध्वननमिति। कारिकया तु प्राधान्येन समुदाय एव काव्यरूपो मुख्यतया ध्वनिरिति प्रतिपादितम्।

—ध्वन्यालोक लोचन सहितः पृ० १०५

४. डॉ० नगेन्द्र : हिन्दी ध्वन्यालोक, भूमिका : पृ० २४

(४) ध्वन्यते अनेन इति ध्वनि—जिसके द्वारा ध्वनित किया जाय वह ध्वनि है। इसमें शब्द अर्थ के व्यापार व्यंजना आदि शक्तियों का बोध होता है।

(५) ध्वन्यते स्मिन्निति ध्वनि—जिसमें वस्तु, अलंकार और रसादि ध्वनित हो उस काव्य का नाम ध्वनि है।

ये अर्थ मात्र व्याख्या के लिए हैं। सामान्यतः जब ध्वनि का प्रयोग किया जाता है तो उसका सम्बन्ध वस्तु-रस, अलंकार, वस्तु—से जोड़ा जाता है।

*

*

*

ध्वनि की स्थापना

यह निश्चित रूप से कहा जा सकता है कि आनन्दवर्धन के पूर्व भी ध्वनि सिद्धान्त मौखिक रूप में विद्वानों की चर्चा का विषय रहा होगा। दक्षिण में भी इसकी मान्यता पहुँच चुकी थी। हाँ, काश्मीर, जो उस समय आलंकारिकों का गढ़ था, में इस पर विषय चर्चा होती रही होगी। ऐसे ही विद्वानों में से व्यंजनावಾದियों के विचारों को आनन्दवर्धन ने सुष्ठु रूप दिया है। तो भी शास्त्र-सम्मत व्यवस्थित सिद्धान्त के स्वरूप निर्धारण का श्रेय आनन्दवर्धन को अवश्य मिलना चाहिए। ग्रन्थ के प्रारम्भ में ही उन्होंने जिन ध्वनि विरोधियों^१ का उल्लेख किया है वह कल्पना-जन्य ही नहीं प्रतीत होता। अवन्तिवर्मा की सभा में ध्वनि के पक्ष और विपक्ष में अनेक चर्चाएँ अवश्य होती रही होगी। इस दिशा में विरोधियों का वर्णन करनेवाली कारिका में, 'बुधै' और उसी की वृत्ति में 'परम्परया' शब्द ध्यान देने योग्य हैं। लोचनकार 'परम्परया' की व्याख्या में कहते हैं—“अविच्छिन्नेन प्रवाहेण तैरेतद्रुक्तम्। विनापि विशिष्ट पुस्तकेषु विवेचनादित्यभिप्रायः।”^२ अर्थात् पुस्तकों में अलिखित अखण्ड मौखिक प्रवाह। इससे स्पष्ट है कि न केवल आनन्दवर्धन के काल में वरन् उनके पूर्व भी आलंकारिक इस पर चर्चा कर चुके थे और अधिकांश विद्वान् इसके पक्ष में रहे होंगे। इसी से 'बुधै' पद का प्रयोग किया गया है इसके साथ ही 'केचिद्' शब्द विरोधियों की अल्प संख्या का द्योतक है। विद्वानों के बीच यह सिद्धान्त कितना प्रचलित हो गया था इसके लिए डॉ० कृष्णमूर्ति हमारा ध्यान 'सामान्नातपूर्वः' की ओर आकर्षित करते हैं—

Moreover, the special significance of the upsarg 'Sam' in Samamnatpurvah is also to be taken into account.

१. काव्यस्यात्मा ध्वनिरिति बुधैः सामान्नातपूर्व-

स्तस्याभाव जगदुरपरे भाक्तमाहुस्तमग्ये ।

केचिद्वाचां स्थितमविषये तत्त्वमूचुस्तदीयं

तेन द्रूमः सहृदयमनः प्रीतये तत्स्वरूपम् ॥ १, १ ॥ ध्व० लो० सहित

२. वही : पृ० ३११

'Sam' may be paraphrased as 'Samyak' meaning 'well', with great interest.'

Dhvanyaloka and its Critics: P. 45

अर्थात् 'सम' उपमर्ग 'सम्यक्' का अर्थ देता हुआ यह सिद्ध करता है कि ध्वनि को मान्यता देनेवाले इस पर अच्छी तरह विचार कर चुके थे ।

ध्वनि की परम्परा को पहले से चली आती हुई मानने का एक कारण यह भी है कि आनन्दवर्धन की शती में ही किन्तु कुछ वर्ष पूर्व कन्नड़ भाषा में लिखे दक्षिण के एक अलंकार ग्रन्थ 'कविराज मार्ग' में ध्वनि का उल्लेख मिलता है । इस ग्रन्थ के रचयिता 'नृपतुंग' कर्नाटक के राजा थे । उनका जीवन काल ई० सन् ८१५ से ८७७ माना गया है । इस तथ्य को प्रमाणस्वरूप ग्रहण कर यह निःसकोच कहा जा सकता है कि नृपतुंग को ध्वन्यालोक का कोई ज्ञान नहीं था । अतएव 'कविराज मार्ग' में आया ध्वनि का उल्लेख अवश्य ही उस परम्परा के व्यापक प्रभाव की ओर इंगित करता है जो आनन्दवर्धन के पहले से चली आ रही थी । यह परम्परा बड़ी अव्यवस्थित रही होगी क्योंकि नृपतुंग का विवेचन उसके किसी निश्चित रूप को उपस्थित नहीं करता । भामहट और दण्डी की परम्परा में ये अलंकारवादी आचार्य थे । इनका ग्रन्थ बहुत कुछ 'काव्यालंकार' और 'काव्यादर्श' का कन्नड़ रूपान्तर है । इनके मत से ध्वनि विभाजन—शब्द ध्वनि और अर्थ ध्वनि—भी सिद्धान्त की अविकसित अवस्था का परिचायक है ।^२

नृपतुंग द्वारा ध्वनि का उल्लेख होने पर भी यह सिद्ध नहीं होता कि कर्नाटक के अन्य विद्वान भी इसको मानते थे । काश्मीर की भाँति यहाँ भी उसके बहुत से विरोधी रहे होंगे । यह दूसरी बात है कि इसी सत्य को ये प्रकारान्तर से स्वीकार करते थे । 'कविराज मार्ग' के पश्चात् दूसरा महत्त्वपूर्ण अलंकार ग्रन्थ नागवर्मा द्वितीय कृत 'काव्यालोकमम्' मिलता है । इसका काल १२ वी शती का मध्य निश्चित

1. प्रतीत होता है कि यह आलोचना करते समय डॉ० कृष्णमूर्ति के सामने ध्वन्यालोक की केवल निर्णय सागर वाली प्रति थी । बाल प्रिया टीका सहित पुस्तक में उक्त कारिका की वृत्तिमें 'सम्यक्' शब्द भी दिया हुआ है । इसमें कल्पना के लिए स्थान ही नहीं रह जाता । आचार्य विश्वेश्वर इसी पाठ को प्रमाणिक मानते हैं—हि० ध्व० : पृ० ६,

2. dhvaniy embud alamkaram
dhvaniyisugam sabdadindam arthade dushyam
nenevud idam intu kamalado

1 animisha—yugam oppi torpudd int idu chodyam: 208:

—*Nripatunga: Kavirajmargga. P. 64*

किया गया है। इसके रचयिता ने अर्थालंकारों के प्रकरण में 'भाव' अलंकार का लक्षण दिया है—'जहाँ वितर्क क्रम से अभीष्ट अर्थ का ग्रहण हो और जो शब्दार्थ से बिल्कुल भिन्न हो।'^१ ध्वनि के लक्षण से यद्यपि यह लक्षण भिन्न नहीं है तथापि ध्वनि को स्वीकार न करने के कारण हम इसे ध्वनिवादियों की परम्परा में नहीं ले सकते।

उपर्युक्त विवेचन से यह सिद्ध हो जाता है कि आनन्दवर्धन ध्वनि के प्रथम उद्भावक नहीं थे। अब दूसरा प्रश्न यह है कि आलंकारिकों को यह ध्वनि शब्द मिला कहाँ से। इसके सकेत ध्वन्यालोक में ही मिल जाते हैं।

प्रथम उद्योत की १३वीं कारिका के अन्तिम अंश 'सूरिभि. कथित.' की व्याख्या करते हुए आनन्दवर्धन लिखते हैं, 'प्रथम विद्वान् वैयाकरण हैं क्योकि व्याकरण सब विद्याओ का मूल है। वे (वैयाकरण) सुने जाने वाले 'वर्णों' में 'ध्वनि' शब्द का व्यवहार करते हैं। उनके मत से प्रेरणा लेकर उसी पद्धति पर काव्य तत्त्वार्थदर्शी विद्वान् (आलंकारिक) ध्वनन व्यापार की समानता होने से शब्द ध्वनि, अर्थ ध्वनि, व्यंग्य ध्वनि, व्यजना व्यापार और ध्वनि काव्य इन पाँचों अर्थों में 'ध्वनि' का व्यवहार करते हैं।'

उक्त वृत्ति में आनन्दवर्धन ने वैयाकरणों के जिस सिद्धान्त की ओर सकेत किया है वह है 'स्फोट सिद्धान्त'।

स्फोट सिद्धान्त वैयाकरणों की अद्भुत मेधाशक्ति का परिचायक है। बशेषिक दर्शन में शब्द के तीन हेतु माने गए हैं—संयोग, विभाग और शब्द।^२ तात्त्विकों के मत से प्रथम शब्द संयोग या विभाग से ही उत्पन्न होता है किन्तु देश भेद से वह (प्रथम शब्द) हमें साक्षात् नहीं सुनाई पड़ता। उस शब्द से वायुमण्डल में क्रमिक शब्द-धारार्यो उत्पन्न होती है। तज्जन्म क्रमिक शब्द-धारा में से ही कोई हमारे कानों से आकर टकराती है और हम समझते हैं कि हमने शब्द सुना। कान से आकर टकरानेवाली शब्द-लहरी चूँकि शब्द से उत्पन्न है इसलिए शब्दल कहलाती है।^३ इस प्रक्रिया में काल के जिस अंश में शब्द-धारा का हमारे कान से संयोग होता है उसी में शब्द का ग्रहण भी होता है। धारा के आगे बढ़ जाने पर शब्द सुनाई देना बन्द हो जाता है।

1. Kramadindarthantharaman

Samanisuvodukti bhavamene pesarvadegum: 147 :

—Nugvarma: Kavyavalokamam : P. 101

२. संयोगाद्विभागाच्च शब्दाच्च शब्दनिष्पत्ति : ॥२, २, ३१॥

—बशेषिक दर्शन : पृ० १४४

• ३. बशेषिक दर्शन : पृ० १४४

शंका होती है कि जब शब्द इतना शीघ्र तिरोभूत हो जाना है तब समुदाय रूप पद या वाक्य का ग्रहण कैसे हो सकता है ? इसके साथ दूसरी शंका यह भी हो सकती है कि पद के विभिन्न वर्ण स्वतंत्र रूप में कोई अर्थ नहीं देते, अर्थात् स्वतंत्र वर्ण अर्थ हीन होता है। अतएव जब पद के अंग अर्थ हीन है तो उनका समूह रूप पद भी अर्थहीन होना चाहिये किन्तु ऐसा है नहीं। इन्ही शंकाओं के समाधान के लिए वैयाकरणों ने 'स्फोट' की कल्पना की।

'स्फोट' क्या है ? "स्फुटति अर्थः यस्मात् स. स्फोटः"। अर्थ को प्रस्फुटित करने-वाला तत्त्व स्फोट है। श्रूयमाण वर्णों से, जिन्हे ध्वनि भी कहते हैं और नाद भी, बुद्धि में समस्त वर्णों का समुदाय रूप 'नित्य शब्द' अभिव्यक्त होता है। इसी का नाम 'स्फोट' है। जब वैयाकरण शब्द को नित्य कहते हैं तो उनका अभिप्राय स्फोट रूप शब्द की नित्यता से होता है। इसकी नित्यता के सम्बन्ध में भर्तृहरि का कथन है—विकृत ध्वनियाँ शब्द की अभिव्यक्ति में वृत्ति भेद को बनाती हैं किन्तु स्फोटात्मा उससे भिन्न होने के कारण वे उसे नष्ट नहीं करती।^१ ये विकृत (श्रूयमाण) ध्वनियाँ जिस प्रकार के समुदाय को अभिव्यक्त करती हैं स्फोट उसी की सज्ञा से अभिहित होता है। जैसे—पद स्फोट, वाक्य स्फोट आदि।^२

मीमांसक इसके विपरीत श्रूयमाण शब्दों में अन्तिम वर्ण को अर्थ का व्यञ्जक कहते हैं। उनके मत से श्रूयमाण और अर्थ के बीच में स्फोट नाम के तत्त्व को मानने की कोई आवश्यकता नहीं है। वह परोक्ष वस्तु है और परोक्ष से प्रत्यक्ष में किसी प्रकार की सहायता नहीं मिल सकती।^३ उनके अनुसार ध्वनियाँ अपना अपना सस्कार ग्राहक तत्त्व, बुद्धि, पर छोड़ती जाती हैं। पद के अन्तिम वर्ण के कान में पड़ते ही पूर्व ध्वनियों के सस्कार भी शीघ्र उससे मिल कर अर्थ को प्रकाशित करते हैं।^४ इसलिए शब्द और अर्थ के बीच में 'स्फोट' नाम की अदृष्ट वस्तु मानने की कोई आवश्यकता नहीं है।

१. शब्दस्योर्ध्वमभिव्यक्तेर्वृत्तिभेवं तु वेकृताः ।

ध्वनयः समुपोहन्ते स्फोटात्मा तैर्न मिथते ॥

—वाक्यपदीयम् : पृ० ७५

२. क्णञ्जमट्टः त्र वैयाकरणभूषणः : पृ० २३६

३. वर्णं वा ध्वनयो वापि स्फोटं न पदवाक्यययोः

व्यंजन्ति व्यंजकत्वेन यथा दीप प्रभावयः ॥१३१॥

नार्थस्य वाचकः स्फोटो वर्णैर्म्यो व्यतिरेकतः ।

घटादिवन्न दृष्टेन विरोधो धर्म्यसिद्धितः ॥१३३॥

—श्लोकवार्तिक व्याख्या : पृ० ४७३

४. वही : स्फोट प्रकरण : श्लोक ९६, ९७

कुछ आधुनिक विद्वान् ध्वनिवादियों की 'व्यजना' की कल्पना के सूत्र साख्य, वेदान्त और शैव दर्शन में ढूँढते हैं। उनकी मान्यता है कि व्यजना शक्ति वास्तव में किसी नये अर्थ की उत्पत्ति न कर उसी अर्थ को प्रकट करती है जो पहले से अप्रकटित दशा में वर्तमान है। साख्यो के अनुसार भी कोई नया नहीं है, वह उपादान कारण में पहले से ही विद्यमान है। ऐसे ही वेदान्तियों के मत से मोक्ष दशा भी पहले से विद्यमान है जो अच्छादक (माया) के हट जाने पर व्यक्त होती है।^१

शैव दर्शन से व्यजना का सम्बन्ध जोड़ने का आधार सम्भवतः लोचनकार की ये पक्तियाँ हैं.—

स्फुटीकृतार्थ वैचित्र्यवहः प्रसरदायिनीम् ।

तुर्यां शक्तिमहं वन्दे प्रत्यक्षार्थनिर्दाशिनीम् ॥^२

अर्थात् तुरीया शक्ति अर्थ वैचित्र्य को प्रकट कर उसे फैलाती है तथा प्रत्यक्ष अर्थों का निर्देश करती है। मैं उस तुरीया शक्ति (व्यजना शक्ति, आनन्द शक्ति) की वदना करता हूँ।

शैव दर्शन में शिव की शक्ति के दो रूप 'विद्या' और 'अविद्या' कहे गए हैं। 'अविद्या' मोह उत्पन्न करती है 'विद्या' उसे हटा कर आनन्द के दर्शन कराती है। 'अविद्या' के तीन अंग हैं—ज्ञान, इच्छा और क्रिया। 'विद्या' का गुण है आनन्द। इन्हीं चारों का सम्बन्ध कुछ विद्वान् अभिधा, लक्षणा, तात्पर्या और व्यजना से जोड़ते हैं।^३

आनन्दवर्धन इस बात से पूरी तरह परिचित थे कि जिस प्रकार मीमांसको ने स्फोट का विरोध किया उसी प्रकार उनके मत का भी बड़ा विरोध होगा। इसलिए उन्होंने ध्वनि विरोधियों के सम्भाव्य तर्कों का स्वयं उल्लेख कर खण्डन किया। ध्वन्यालोक में ऐसे तीन प्रकार के विरोधियों—अभाववादी, भाक्तवादी (ध्वनि को गौण, लक्षणागम्य कहनेवाले) और अनिर्वचनीयवादी—की चर्चा है।^४ अलकार सर्वस्व के टीकाकार जयरथ ने विमर्षिणी में दो कारिकायें उद्धृत की हैं। जिनमें ध्वनि विरोधी बारह मतों का वर्णन है।

तात्पर्याशक्तिरभिधालक्षणानुमिति द्विधा ।

अर्थापत्तिः क्वचित्तंत्रं समामोक्त्याद्यलंकृतिः ॥

रसस्य कार्यता योगो व्यापारान्तरबाधनम् ।

द्वादशेत्य ध्वनेरस्य स्थिता विप्रतिपत्तयः ॥^५

१. डॉ० भोलाशंकर व्यास : ध्वनि सम्प्रदाय और उसके सिद्धान्त : पृ० ३०

२. ध्वन्यालोक लो० सहित : पृ० ५५४

३. डॉ० भोलाशंकर व्यास : ध्वनि सम्प्रदाय और उसके सिद्धान्त : पृ० ३१-३२

४. प्रथम उद्योत—१ कारिका

५. स्यक : अलकार सर्वस्व, विमर्षिणी सहित : पृ० ११

उक्त कारिकाओं मे बारहो मत पूर्ण स्पष्ट नहीं हैं । वे कुछ इस प्रकार हो सकते हैं :—

- (१) तात्पर्य—इमका अनुमोदन मीमांसको ने किया है ।
- (२) अभिधा—यह अति प्राचीन मीमांसकों द्वारा अनुमोदित है ।
- (३) और (४) दो प्रकार की लक्षणा हैं—अजहत् स्वार्था और जहत् स्वार्था ।
- (५) और (६) दो प्रकार के अनुमान—इनके सम्बन्ध में कुछ भी कहना सम्भव नहीं है ।
- (७) अर्थापत्ति—अनुमान पक्ष का थोड़ा सुष्ठु रूप ।
- (८) तंत्र—श्लेषालंकार की भाँति द्वयर्थक अभिव्यक्ति ।
- (९) समासोक्ति आदि अलंकार—प्रतीयमान अलंकारो मे ध्वनि को अन्तर्भुक्त कर लेनेवाला मत ।

(१०) रसकार्यता—रस निष्पत्ति की व्याख्या मे लोल्लट आदि का उत्पत्तिवादी मत । यह प्रधानतः रस-ध्वनि का विरोधी है ।

(११) भोग—रस कार्यता की भाँति यह भी भट्टनायक आदि का रस-ध्वनि के विरोध में भुक्तिवादी मत है ।

(१२) व्यापारान्तरबाधनम्—डॉ० बी० राघवन का अनुमान है कि स्यात् इसका संकेत कुन्तक की वक्रोक्ति की ओर है । महामहोपाध्याय श्री कुप्पुस्वामी शास्त्री की धारणा है कि यह अनिर्वचनीयवाद की ओर इंगित है ।^१

किन्तु जयरथ उक्त सब मतों का आनन्दवर्धन द्वारा उल्लिखित तीनों मतों में अन्तर्भाव कर लेते हैं । ध्वन्यालोककार ने ध्वनि-स्थापना के लिये खण्डन और मण्डन दोनों पद्धतियों को अपनाया है । इस प्रसंग मे उन्होंने व्यंग्यार्थ को वाच्यार्थ से अलग करने के लिये पाँच प्रकार के भेद बतलाये हैं । पहले चार एक ही विषय को लेकर और अन्तिम विषय भेद को लेकर । वे इस प्रकार है :—

- (१) कही वाच्य विधि-रूप होने पर भी प्रतीयमान निषेध रूप होता है,
- (२) कभी वाच्य प्रतिषेध रूप होने पर प्रतीयमान विधि रूप होता है,
- (३) वाच्य विधि रूप होने पर भी प्रतीयमान अनुभयात्मक हो सकता है,
- (४) इसी प्रकार वाच्य प्रतिषेध रूप होने पर प्रतीयमान अनुभयात्मक हो सकता है और (५) स्थल विशेष पर वाच्य का विषय एक व्यक्ति है और प्रतीयमान का दूसरा ।

अन्त मे वे यह कहकर विषय को समाप्त कर देते है कि ये भेद और भी अनेक प्रकार के हो सकते है, यहाँ उनका सकेत मात्र किया गया है ।

साहित्यदर्पणकार ने इन्हे नौ वर्गों मे विभाजित किया है । वे है :-

(१) बोद्धु-भेद—वाच्यार्थ के बोद्धा पद-पदार्थ मे निपुण वैयाकरण हुआ करते है जब कि व्यग्यार्थ के बोद्धा सहृदय ।

(२) स्वरूप-भेद—वाच्यार्थ और व्यग्यार्थ मे विधि-निषेध का अन्तर रहता है ।

(३) सख्या-भेद—एक वाक्य से वाच्यार्थ सदा एक ही निकलता है किन्तु व्यग्यार्थ अनेक निकल सकते है ।

(४) निमित्त-भेद—वाच्यार्थ के लिये केवल शब्द ज्ञान की आवश्यकता है । व्यग्यार्थ के लिए विशिष्ट-प्रतिभा-नैर्मल्य की ।

(५) कार्य-भेद—वाच्यार्थ का कार्य बोध मात्र करा देना है । व्यग्यार्थ का उद्देश्य आनन्द प्रदान करना है ।

(६) प्रतीति-भेद—वाच्यार्थ की प्रतीति केवल शब्द-बोध रूप हुआ करती है । व्यग्यार्थ की प्रतीति चमत्कारमय लगा करती है । वास्तव में यहाँ पाँचवे प्रकार के भीतर ही समा सकता है ।

(७) काल-भेद—वाच्यार्थ का बोध पहले और व्यग्यार्थ का बाद मे होता है ।

(८) आश्रय-भेद—वाच्यार्थ का आश्रय केवल शब्द है । व्यग्यार्थ का आश्रय शब्द, शब्दैक देश, शब्दार्थ, वर्ण और सधटना सब हो सकते है ।

(९) विषय-भेद—यह आनन्दवर्धन का पाँचवाँ भेद है ।^१

ये ठोस प्रमाण सिद्ध कर देते है कि आनन्दवर्धन ने प्रतीयमान की आधार शिला पर जो सिद्धान्त प्रतिपादित किया वह कुछ नवीन कहने मात्र के लिए नहीं था । इसकी एक पुष्ट परम्परा थी तभी आगे होनेवाले बड़े-बड़े प्रहार भी इसे नहीं हिला सके ।

३

ध्वनि का पूर्वापर सम्बन्ध

ध्वनि सम्प्रदाय मे प्रतीयमान अर्थ को शीर्ष स्थान प्राप्त है । काव्य के प्रत्येक तत्त्व का महत्त्व उसी को लेकर है । किन्तु यह नहीं समझना चाहिए कि आनन्द-वर्धन के पहले किसी आलंकारिक का ध्यान इसके सौन्दर्य की ओर नहीं गया था ।

१. बोद्धुस्वरूप सख्यानिमित्तकार्य प्रतीतिकालानाम् ।

आश्रयविषयादीनां भेदाद्भिन्नो भिषेयतो व्यंग्यः ॥५,२॥

—साहित्यदर्पण : पृ० ४०९

अब तक निर्मित अनेक अलंकार प्रतीयमान अर्थ से ही अलंकारत्व को प्राप्त हुए थे । ऐंसे ही अलंकारो में ध्वनि का आरम्भिक सूत्र ढूँढा जा सकता है ।^१

भामह ने द्वितीय परिच्छेद में 'प्रनिवस्तूपमा' का लक्षण स्थिर करते हुए लिखा "जहाँ सादृश्य के वाचक शब्दों का प्रयोग न होते हुए भी सादृश्य की प्रतीति हो ।"^२ इसी परिच्छेद में 'आक्षेप' का लक्षण दिया है—"जहाँ प्रतिषेध इष्ट अर्थ हो । वह सचमुच प्रतिषेध न हो प्रतिषेध की प्रतीति मात्र हो । तब प्रतिषेध की आवश्यकता क्या ? यह बात को विशेष ढंग से कहने का प्रकार है ।"^३ इन दोनों ही उदाहरणों में ध्वनि के अर्थ में प्रयुक्त प्रतीयमान के बीज मिल जाते हैं । इसी प्रकार 'गमन' का प्रयोग समासोक्ति अलंकार का लक्षण स्थिर करते हुए आया है—"जिसमें एक अर्थ के कथन से दूसरे अर्थ पर पहुँचा जाय ।"^४ ठीक यही भाव पर्यायोक्त की परिभाषा स्थिर करने में आया है । "जहाँ किसी अन्य (वाच्य वाचक वृत्ति से भिन्न) प्रकार के द्वारा अभीष्ट अर्थ का अभिधान किया जाय ।"

भामह के समसामयिक दण्डी भी इन शब्दों का प्रयोग करते हैं । व्यतिरेक का लक्षण देते हुए उसका एक प्रकार ये वह भी मानते हैं—"जहाँ समान धर्म के वाचक के न रहते हुए भी सादृश्य की प्रतीति हो ।"^५ रसवत् अलंकार के लक्षण में तो लगता है जैसे रस-ध्वनि का ही परिचय दिया जा रहा हो—"रस के द्वारा रति आदि स्थायी भाव के रूप में से उत्पन्न सहृदयों को आनन्द देनेवाले भाव के कथन को रसवत् अलंकार कहते हैं ।"^६ अर्थालंकारों का उपसंहार करने के पूर्व ये 'भाविक' अलंकार का उल्लेख करते हैं जो उनके मत से और कुछ काव्य का स्थायी भाव ही है—"उस महाकाव्य आदि के विषयान्तर्गत गुण अर्थात् चमत्कारजनक धर्म विशेष को भाविक अलंकार कहते हैं । कवि का अभिप्राय ही वह भाव है जो काव्य की समाप्ति-पर्यन्त विद्यमान रहता है ।"^७ इसको और स्पष्ट करते हुए लिखते हैं—"क्रम पूर्वक वर्णन प्रस्तुत करने की सामर्थ्य से गम्भीर विषय की अभिव्यक्ति करना यह सब उस भाव पर आश्रित है । इस प्रकार यह भाविक माना जाता है ।"^८

१. डॉ० बी० राधवन : मोजाज शृंगार प्रकाश, जिल्द १, खण्ड १, पृ० १४५

२. भामह : काव्यालंकार, उद्यान वृत्ति सहित : पृ० ४३

३. वही : पृ० ५२

४. वही : पृ० ५५

५. दण्डी : काव्यादर्श : २, १८९

६. दण्डी : काव्यादर्श : २, २७५

७. वही : पृ० २, ३६४

८. वही : २, ३६६

जयापीड (ई० सन् ७७९-८१३) की सभा के उद्भट विद्वान् उद्भट मामट्ट और दण्डी की परम्परा में आते हैं। अपने अलंकार ग्रन्थ में इन्होंने 'पर्यायोक्त' का लक्षण इस प्रकार दिया है—

पर्यायोक्तं यदन्येन प्रकारेणामिधीयते ।

वाच्यवाचकवृत्तिभ्यां शून्येनावगात्थना ॥^१

अर्थात् ऐसा कथन जिसमें वाच्य वाचक के स्थान पर कोई और प्रकार अपनाया गया हो। इस तरह ग्रहण किया हुआ परोक्ष अर्थ भी मूल में वाच्यार्थ का ही भाव होता है किन्तु उसे विशेष प्रभावशाली बनाने के लिए उस ढंग से रखा जाता है। इसके आगे उद्भट ने पर्यायोक्त का जो उदाहरण^२ दिया वह रस-ध्वनि के अन्तर्गत आ जाता है जिसमें अनुभावों के वर्णन से रस की व्यंजना होती है।

यहाँ स्मरण रखना चाहिये कि दण्डी का काल ई० की छठी शताब्दी माना गया है जिस समय अलंकार सम्प्रदाय उठ ही रहा होगा। इसलिए आनन्दवर्धन ने रस-ध्वनि और रसवत् अलंकार में जो अन्तर स्थापित किया है उसका संकेत भी उस काल में ढूँढना अनुचित होगा। हम केवल इतना ही विचार कर सकते हैं कि यद्यपि अलंकारों के क्षेत्र में आचार्य व्यंग्यार्थ का अनुभव तो कर रहे थे किन्तु उसका स्थान तथा अन्य अलंकारों से भेद निश्चित नहीं कर पाये थे। यह काम आनन्दवर्धन ने किया। रसादि अलंकार रस-ध्वनि के कितने निकट है इसकी ओर भट्ट देवशंकर पुरोहित ने अलंकार मंजूषा (ई० सन् १७६५-६६) में "अब हम सात अन्य अलंकारों (रसवत्, प्रेय, ऊर्ध्वस्वि, समाहित, भावोदय, भावसन्धि: और भावशबलता) का उल्लेख करते हैं जो ध्वनि की सी प्रकृति रखते हुए भी अलंकारों में परिगणित होते हैं।"^३ कहकर संकेत किया है। इससे हम समझ सकते हैं कि आनन्दवर्धन के पहले भी आलंकारिकों को रस-ध्वनि का अभास हो गया था।^४

आनन्दवर्धन से लगभग अर्धशताब्दी पूर्व वामन का काल है। इनके अलंकार ग्रन्थ, काव्यालंकार सूत्र में ध्वनि सम्बन्धी कुछ अद्भुत सूत्र मिलते हैं। वस्तुतः साहित्य के सम्बन्ध में सभी सत्त्विकारकों के सिद्धान्तों में कुछ न कुछ साम्य अवश्य

१. उद्भट : काव्यालंकार सार संग्रह, लघुवृत्ति सहित : पृ० ५५

२. धेनलम्बालकः साश्रः करघातारुणस्तनः ।

अकारि भग्नचलयो राजासुरवधुजनः ॥

—वही, पृ० ५५

३. अथान्यानपि सप्तालंकारानामनन्ति । ते च ध्वनिरूपा अप्यलंकारत्वे परिगणिताः।

वही, पृ० २२६

४. इस सम्बन्ध में अपने विचार हमने द्वितीय अध्याय के प्रसंग दो में रखे हैं।

मिल जाता है। इसका एक कारण यह भी है कि ध्वनि-सम्प्रदाय समन्वयवादी था। उसके प्रवर्तक आरम्भ से ही यह उद्देश्य लेकर चले थे कि ध्वनि की सीमा इतनी विस्तृत हो कि उसमें पिछले तो क्या भविष्य मे सम्भव सम्प्रदाय भी समा जाय। अतएव रीति का-भी ध्वनि मे समाहार हुआ है। रीति के बाह्य तत्त्वों—वर्ण-योजना और समास का अन्तर्भाव वर्ण-ध्वनि और रचना-ध्वनि में किया गया है।

वामन ने वक्रोक्ति (सादृश्यात्लक्षणा वक्रोक्तिः)^१ अर्थ प्रौढि के समास^२ और साभिप्रायत्व^३ मे व्यंग्य-अर्थ को स्वीकार किया है।

इन सब पूर्व लिखित सूत्रों और कुछ मौखिक चर्चाओं के आधार पर आनन्द-वर्धन ने अपना युग प्रवर्तनकारी ग्रन्थ ध्वन्यालोक लिखा जिसका एक मात्र उद्देश्य ध्वनि को काव्य की आत्मा सिद्ध करना था। ग्रंथ के प्रथम उद्योत में लेखक ने 'प्रतीयमान' की 'वाच्य' से श्रेष्ठता, प्रतीयमान के प्रकार व ध्वनि का लक्षण प्रतिपादिन किया है। दूसरे उद्योत मे ध्वनि के उपभेद और अलंकार तथा रस का विवेचन है। तीसरे उद्योत मे रस का विस्तार से औचित्य आदि ध्वनि के अन्य प्रकाशक तत्वों की पृष्ठ-भूमि मे विचार किया गया है। चौथे और अन्तिम उद्योत मे रस-ध्वनि की प्रधानता और त्रिविध सादृश्य मुख्य विषय है।^४ आनन्दवर्धन के कोई डेढ़ सौ वर्षों बाद अभिनवगुप्त ने लोचन द्वारा ध्वन्यालोक की विस्तृत व्याख्या की जिससे इस सम्प्रदाय की जड़ पूरी तरह जम गई।

ध्वन्यालोक के प्रणयन के पश्चात ध्वनि का विवेचन दो रूपों—खण्डन, मण्डन में मिलता है।

अभिनवगुप्त के पहले ही प्रतिहारेन्दुराज की काव्यालंकार सार संग्रह पर लघुवृत्ति मिलती है। ये ध्वनि से परिचित होते हुए भी ध्वनि विरोधी हैं। ग्रन्थ के अन्त मे इन्होंने ध्वनि पर विचार किया है किन्तु प्रतीत होता है ये इसे ठीक ठीक समझ नहीं पाए हैं। इन्होंने ध्वनि के समस्त भेदों का पर्यायोक्त और अप्रस्तुत प्रशंसा मे समाहार करने का प्रयत्न किया है।^५ इनके ध्वनि सम्बन्धी ज्ञान के सम्बन्ध मे

१. काव्यालंकार सूत्र : ४, ३, ८ ।

२. व ३. वही : ३, २, २ और इसकी वृत्ति ।

४. संवादो ह्यन्यसादृश्यं तत्पुनः प्रतिबिम्बवत् ।

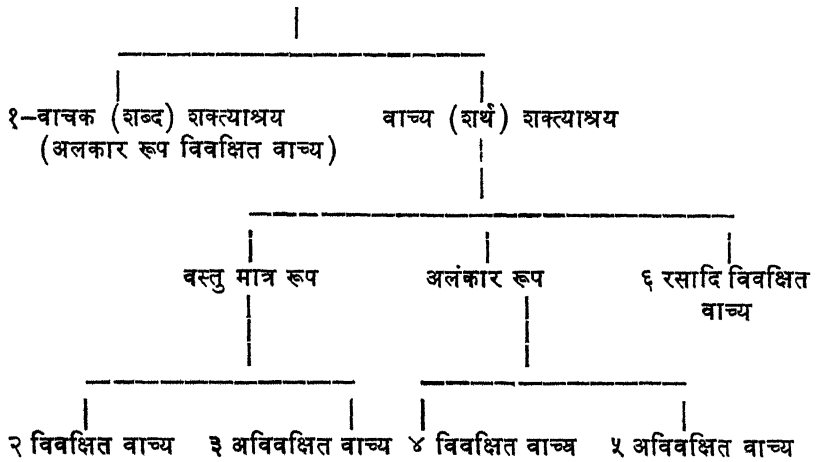
आलेख्याकारवत्तुल्यद्विहवच्च शरीरिणाम् ॥४, १२॥

५. अतश्च पर्यायोक्तप्रस्तुतप्रशंसयोरेव यथाक्रमं विवक्षिता विवक्षितनाच्ययोः सर्व-ध्वनि भेदसामान्यमृतयोर्ध्वनिभेदयोरन्तर्गतित्वाच्या ।

—काव्यालंकार सार संग्रह, लघुवृत्ति सहित—पृ० ९१

निश्चित रूप से कहा जा सकता है कि वह अधूरा था क्योंकि सम्पूर्ण प्रसंग में अनेक परस्पर विरोधी बातें आई हैं। एक स्थल पर ये लिखते हैं कि त्रिविध प्रतीयमान अर्थ (रस, वस्तु, अलंकार) विवक्षित और अविवक्षित वाच्य रूप में छ. प्रकार का होता है।^१ दो पृष्ठ बाद ही ये फिर लिखते हैं कि रस-ध्वनि मात्र विवक्षित ही होती है। वस्तु और अलंकार ध्वनि ही विवक्षित और अविवक्षित होकर चार प्रकार की होती है।^२ इनका अन्तिम ध्वनि-विभाजन निम्न मानचित्र द्वारा प्रस्तुत किया जा सकता है.—

ध्वनि^३



इन षट् भेदों में से दो अविवक्षित वाच्य को छोड़कर शेष के स्वतः सम्भवी और कवि प्रौढोक्ति सिद्ध दो प्रकार के होने से आठ प्रकार हुए। इनमें प्रथम दो भी जोड़ देने से कुल दस प्रकार होते हैं। ये दसों भेद पद और वाक्य में प्रकाशित होने से ध्वनि के बीस प्रकार हो जाते हैं।^४

इस विवेचन से हम समझ सकते हैं कि उक्त विद्वान् का ध्वनि सम्बन्धी ज्ञान कितना अविकसित और भ्रमपूर्ण था। उद्भट के टीकाकार और अलंकारवादी होने का यह स्वाभाविक परिणाम था। इन्होंने उसी सिद्धांत का समर्थन किया जिसका आनन्दवर्धन ने खण्डन किया था। ध्वन्यालोक के प्रश्नोत्तरी शैली से स्पष्ट है कि

१. वही : पृ० ८९

२. वही : पृ० ९१

३. वही (अंग्रेजी टिप्पणी भाग) : पृ० १७४

४. वही : पृ० ९१-९२

आचार्यों का एक वर्ग मौखिक रूप से ध्वनि को अलंकार के अन्तर्गत समझता था। सब अलंकारों की टीका के बाद प्रतिहारैन्दुराज लिखते हैं—“कैश्चित्सहृदयेर्ध्वनिनिर्नाम व्यञ्जकत्वभेदात्मा काव्यधर्मो मिहिताः। स कस्मादिह नोपदिष्टः। उच्यते। एष्वेवा-लंकारैरन्तर्भावात्।” इसके बाद वे कुछ उद्धरण लेकर सिद्ध करते हैं कि इनमें पर्या-योक्त श्लेष और रसवत् अलंकार है न कि ध्वनि।

सबसे अधिक आश्चर्य की बात यह है कि ये उक्त स्थलों में सच्चा सौन्दर्य वाच्यार्थ में देखते हैं न कि व्यंग्यार्थ में। ये निर्भीकतापूर्वक लिखते हैं—यत्तु वाच्य-शक्त्याश्रय “याते गोत्रविपर्यये श्रुतिपथम्” हत्यायावसंलक्ष्यक्रम रसादि व्यंग्यनिष्ठ व व्यञ्जकत्वमुक्तं तत्रापि वाच्यस्य विवक्षितत्वमेव।^१ सम्भवतः आचार्य शुक्ल को वाच्यार्थ में काव्य का सौन्दर्य कहने की प्रेरणा यही से मिली थी।

ध्वनि मत के तत्काल विरोधियों में दूसरा स्थान भट्टनायक का है। ये रस के समर्थक थे किन्तु उसे व्यंग्य न मानकर स्वसवेद्य समझते थे। ध्वनि का खण्डन रस का स्वसंवेद्यत्व सिद्ध करने के लिए किया है। इनके द्वारा लिखित हृदयदर्पण का व्यक्तिविवेककार ने उल्लेख किया है—अदृष्टदर्पणा यत्र धी।^२ इस पर राजानक रुय्यक की व्याख्या—“दर्पणा हृदयदर्पणाख्यो ध्वनिध्वस ग्रन्थोऽपि, भी इस अनुमान को पुष्ट करती है कि व्यक्तिविवेक की भाँति हृदयदर्पण में भी ध्वनि का खण्डन किया गया होगा। अभिनवगुप्त ने रस-सूत्र की व्याख्या के प्रसंग में भट्टनायक के विचार दिये हैं। इन्होंने रस व्यापार को सिद्ध करने के लिए अभिधा के अतिरिक्त भावकत्व और भोगीकरण दो विशेष व्यापारों की कल्पना की।

किन्तु उक्त दोनों सूत्रों से यह स्पष्ट नहीं होता कि हृदयदर्पण की रचना प्रधानतः ध्वनि के खण्डन के लिए हुई थी अथवा रस-सूत्र की व्याख्या के लिए जिसमें ध्वनि की चर्चा प्रसंगत आ गई है। डॉ० एस० के० डे इन्हे निश्चित रूप से ध्वनि का खण्डन करनेवालों के साथ समझते हैं। रस की व्याख्या उसका एक अंग बनकर आई है।^३

इस पंक्ति में तीसरे और चौथे आचार्य धनंजय और उनके छोटे भाई धनिक हैं। प्रतीत होता है धनिक भी रस सम्प्रदाय में दीक्षित थे। इनके विचार से स्थायी भाव सामाजिक के मन में पहले से रहते हैं। काव्य द्वारा उनका पूर्ण विकास मात्र होता है। इनका विश्वास है कि पाठक न केवल विभावानुभाव द्वारा भावों का

१. उद्मट : काव्यालंकार सार : पृ० ८३

२. महिम मट्ट : व्यक्ति विवेक : पृ० ६

३. हिस्ट्री आव संस्कृत पोएटिक्स, जित्व २ : पृ० २३१

बोध करता है अपितु साथ साथ अनुभव भी करता चलता है। इसलिए कविता का रस से व्यञ्जक और व्यंग्य का नहीं भावक और भाव्य का सम्बन्ध है—

अतो न रसादीना काव्येन सह व्यंग्यव्यञ्जक भावः। किं तर्हि भाव्यभावक सम्बन्धः।^१

जहाँ तक शब्द शक्ति का प्रश्न है ये व्यञ्जना के स्थान पर तात्पर्याशक्ति को ही स्वीकार करते हैं। यह शक्ति कोई ऐसी वस्तु नहीं है जो एक बार प्रयोग में लायी जाने के बाद समाप्त हो जाय। वह आवश्यकतानुसार चाहे जहाँ तक प्रसारित हो सकती है—

तात्पर्यानतिरेकाच्च व्यञ्जकत्वस्य न ध्वनिः।

* * *

ऐतावत्येय विश्रान्तिस्तात्पर्यस्येति किं कृतम्।

यावत्कार्यं प्रसारित्वात्तात्पर्यं न तुलाघृतम्॥^२

तात्पर्याशक्ति में ध्वनि का समाहार करनेवाले व्यक्तियों की पक्ति में आगे चलकर भोज हुए। इनका दृष्टिकोण समन्वयवादी था। दोनों में समता स्थापित करते हुए इन्होंने कहा कि ध्वनि तात्पर्य का ही काव्यमय रूप है। साधारणतः जो तात्पर्य है काव्य विशेष में वही ध्वनि है। अतः ध्वनि स्वतंत्र न होकर तात्पर्य का ही एक भेद है।^३

सामान्यतः यह समझा जाता है कि कुन्तक ने अपना वक्रोक्ति-सम्प्रदाय ध्वनि-सम्प्रदाय के विरोध में उठाया।^४ सच यह है कि अब तक आचार्यों ने काव्य की आत्मा के सम्बन्ध में तो खूब विचार किया था किन्तु वह आत्मा जिस शरीर में रहती है उस पर कुछ नहीं कहा था। माना रीति, ध्वनि या रस काव्य की आत्मा है किन्तु काव्य में यह तत्त्व आता कैसे है? कुन्तक ने इस व्यावहारिक पक्ष पर ही प्रकाश डालने का प्रयास किया है।

कुन्तक ध्वन्यालोक और उसके रचयिता दोनों से भलीभाँति परिचित थे। 'प्रतीयते' पद की व्याख्या में ये स्पष्ट कहते हैं कि ध्वनिकार ने व्यंग्य व्यञ्जक भाव

१. दशरूपक : चतुर्थ प्रकाश : पृ० ९६

२. दशरूपक : पृ० ९५

३. 'तात्पर्यं, यस्य काव्येषु ध्वनिरिति प्रसिद्धिः। तदुक्तम्
'तात्पर्यमेव वक्षसि ध्वनिरेव काव्ये'

— डॉ० वी० राघवन : भोजाङ्ग शृङ्गार प्रकाश, जिल्द १, खण्ड १, पृ० १२४

४. डॉ० नगेन्द्र : हिन्दी वक्रोक्ति जीवित की भूमिका : पृ० १९४

का अच्छी तरह समर्थन किया है इसलिए उसे दुबारा यहाँ कहने से क्या लाभ ।^१ इसमें सिद्ध है कि ध्वनि का खण्डन करना कुन्तक का उद्देश्य नहीं था । ध्वनि की स्वीकृति में ये प्रतीयमान और व्यंग्य दोनों का प्रयोग करते हैं ।

(क) 'उदारस्व' ...^२ कारिका की वृत्ति में 'प्रतिपादन' पद के उचित प्रयोग के समर्थन में ये लिखते हैं कि यहाँ वाच्य रूप में इसलिए नहीं कहा गया है क्योंकि प्रतिपादन व्यंग्य रूप से भी सम्भव है ।^३

(ख) 'प्रतीयते' क्रिया पद की व्याख्या ही यह है कि जहाँ शब्दों का वाचकत्व रूप व्यापार न होकर प्रतीतिकारित्व रूप व्यापार हो ।^४

(ग) 'रूढिवैचित्र्यवक्रता, प्रतीयमान धर्मों के बाहुल्य के कारण से नाना प्रकार की होती है ।^५

(घ) आनन्दवर्धन अलंकार ध्वनि को एक अलग भेद मानते हैं । कुन्तक भी कुछ अलंकारों के द्विविध रूप की व्याख्या करते हैं । एक शब्द और दूसरा प्रतीयमान । शब्द कवि परम्परा में प्रसिद्ध, उसका प्रतिपादन करने में समर्थ वाचक शब्द से कहा हुआ होता है और प्रतीयमान वाक्यार्थ की सामर्थ्य से बोधित होता है ।^६

(ङ) पर्यायवक्रता की व्याख्या और उसका उदाहरण देते हुए ये एक स्थान पर लिखते हैं कि ध्वनिवादियों के मत में यही शब्द शक्ति मूल सलक्ष्यक्रम व्यंग्य पद ध्वनि का विषय होता है ।^७ कुन्तक के मत से अनेक श्लिष्ट पदों के प्रयोग से वाक्य-ध्वनि का उदाहरण बनता है ।^८

उपर्युक्त उदाहरण हमारी धारणा की पर्याप्त स्पष्ट कर देते हैं । अब प्रश्न यह है कि ये प्रतीयमान को स्थान कौन सा देते थे ? काव्य शब्द की व्याख्या और अर्थ की प्रतीति के सन्दर्भ में इन्होंने इस पर भी प्रकाश डाला है ।

१. यस्माद् ध्वनिकारेण व्यंग्यव्यंजकभावोऽत्र सुतरां समर्थितस्तत् किं पौनरुक्त्येन ।

— बक्रोक्तिजीवत — पृ० १९६

२. वही : पृ० ३, १

३. वही : पृ० २९४

४. प्रतीयते इति क्रियापद वैचित्र्यस्यायमभिप्रायो यदेवंविधे विषये शब्दानां वाचकत्वेन न व्यापारः, अपितु वस्त्वन्तरवत्प्रतीतिकारित्वमात्रेणेति युक्तियुक्तमप्येतद्विह नानिप्रतन्यते ।

— वही : पृ० १९६

५. वही : पृ० २०१

६. वही : पृ० ४५५

७. वही : पृ० २११

८. वही : पृ० २१२

इस प्रसंग में कुन्तक तात्पर्यवादियों से प्रभावित प्रतीत होते हैं। काव्य-शब्द वह है जो कवि के विशेष अर्थ के कथन की क्षमता रखता हो।^१ इसी वाचकत्व के अन्तर्गत प्रतीयमान अर्थ भी आ जाता है। बोध्यत्व की समानता होने से द्योत्य और व्यग्य दोनों में वाच्यत्व रहता है।^२

इस प्रकार ऊपर से देखने पर यद्यपि कुन्तक अभिधावादी लगते हैं किन्तु इनकी अभिधा सकीर्ण आद्या शब्दवृत्ति नहीं है। वह अत्यन्त व्यापक है, इतनी कि उसमें लक्षणा और व्यजना भी समा जाँय।

कुन्तक ने जिस वक्रोक्ति को इतना महिमा मण्डित किया उसकी ओर भामह बहुत पहले सकेत कर चुके थे।^३ बीच के आचार्य वक्रोक्ति को दूसरे ही अर्थ में (अलंकार रूप में) समझते आ रहे थे। कुन्तक ने उसके मूल भाव को समझा और उसी की नींव पर काव्य की सर्वथा नवीन व्याख्या की। इस प्रयत्न में वे ध्वनि-सम्प्रदाय से कितने प्रभावित थे यह दोनों के ग्रन्थों की तुलना करने पर स्पष्ट हो जाता है। डॉ० नगेन्द्र ने दोनों में निम्न तीन प्रकार के साम्य दिखलाए हैं जो दोनों की अपने अपने विषयों की परिभाषाओं के आधार पर है।^४

(१) दोनों में प्रसिद्ध वाच्य अर्थ और वाचक शब्द का अतिक्रमण है। आनन्दवर्धन का सूत्र 'यत्रार्थः शब्दो वा 'ही कुन्तक की शब्दावली में 'शास्त्र-दिप्रसिद्ध शब्दार्थोपनिबन्धव्यतिरेकि' का रूप धारण कर लेता है। दोनों के मत में साधारण का त्याग और असाधारण की विवक्षा है।

(२) ध्वनि तथा वक्रोक्ति दोनों में वैचित्र्य की समान वांछा है। आनन्द ने 'अन्यदेव वस्तु' के द्वारा और कुन्तक ने 'विचित्रा अभिधा' के द्वारा इसको स्पष्ट किया है। (यह पहले भेद का ही प्रकारान्तर से कथन है।)

(३) दोनों इस वैचित्र्य सिद्धि को अलौकिक प्रतिभाजन्य मानते हैं।

परिभाषागत साम्य से अधिक इनमें भेद-प्रस्तारगत साम्य है। ध्वनि का चमत्कार जैसे सुप, तिड, वचन, कारक, कृत, तद्धित, समास, उपसर्ग, निपात, काल, लिंग, रचना, अलंकार, वस्तु तथा प्रबन्ध में है, वैसे ही वक्रोक्ति का विस्तार भी पद पूर्वार्ध, और पदपरार्ध से लेकर प्रकरण तथा प्रबन्ध तक है। इस प्रकार हम देखते हैं कि

१. वही : पृ० ४१

२. वही : पृ० ३७

३. संघा सर्वेव वक्रोक्तिरनयाऽर्थो विभाव्यते ।

यत्नोऽस्यां कविना कार्यः कोऽलंकारोऽनया विना ॥ २, ८५ ॥ काव्यालंकार

४. डॉ० नगेन्द्र : हिन्दी वक्रोक्तिजीवित की भूमिका : पृ० १९३

दोनों सिद्धान्तों में विभेद होते हुए भी साम्य के प्रभूत लक्षण हैं। कुछ आधुनिक विद्वान् इस विभेदग्न साम्य को जीव के दृष्टान्त द्वारा समझाने का प्रयत्न करते हैं। चेतन एव जड़ का सघात रूप भासित होनेवाले जीव में जितने अंशों में आत्मा की सत्ता शरीरान्तरिकन मानी जाती है उतने ही अंशों में ध्वनि काव्य की आत्मा है। किन्तु जैसे जीव का व्यवहार दोनों के योगपथ में होता है उसी प्रकार वक्रोक्ति विशिष्टाभिध्या भी वाच्य और व्यंग्य दोनों के साथ व्यवहृत होती है।^१ तात्पर्य यह कि वक्र उक्ति ध्वनि रूप आत्मा को धारण करनेवाला शरीर है।

ध्वनि का प्रतिजाबद्ध होकर विरोध करनेवाले आचार्यों महिम भट्ट हुए। इन्होंने अपने प्रसिद्ध ग्रन्थ 'व्यक्ति विवेक' में एक मात्र अमिधा वृत्ति ही मानी है।^२ उससे प्राप्त अर्थ वाच्य है और शेष, लक्ष्यार्थ और व्यंग्यार्थ, अनुमेय हैं।^३ ध्यान देने की बात है कि ये रस, वस्तु और अलंकार का विरोध नहीं करते। विरोध यह है कि ये तीनों व्यंग्य नहीं हैं, अनुमेय हैं।^४ मम्मट और विश्वनाथ ने महिम भट्ट का खण्डन करते हुए यह निष्कर्ष निकाला कि रस, वस्तु और अलंकार किसी भी दशा में पद, पदांश या अर्थ आदि के द्वारा अनुमित नहीं हो सकते क्योंकि अमिधेयार्थ और व्यंग्यार्थ में परस्पर विरोध-विधि-निषेध-की व्याख्या अनुमान के आधार पर नहीं हो सकती।

उपर्युक्त कुछ विरोधी मतों को छोड़कर आनन्दवर्धन के पश्चात् के सभी बड़े-बड़े आचार्यों और सकलित ग्रन्थों में ध्वनि का समर्थन मिलता है। सबसे पहले यहाँ अग्निपुराण को लेते हैं।

अग्निपुराण का समय बड़ा ही विवादग्रस्त है। अनुसन्धान करनेवाले अधिकांश विद्वान् इस बात पर सहमत हैं कि वह पुराण ७ वी शती के बाद ही रचा गया है और इसका काव्य शास्त्रीय भाग तो सम्भवतः १०५० के भी बाद लिखा गया है।^५ यह किसी एक व्यक्ति की कृति न होकर विश्वकोष के रूप में सकलन मात्र है।^६ अग्निपुराण को साहित्य शास्त्र का प्रामाणिक ग्रन्थ मानकर उद्धृत करनेवाले प्रथम आलंकारिक कविराज विश्वनाथ हैं जिन्होंने काव्य प्रयोजन की प्रामाणिकता में इसका

१. रामनरेशवर्मा : वक्रोक्ति और अमिधेयजना : पृ० ९८

२. शब्दस्यैकामिधा शक्ति । महिम भट्ट : व्यक्ति विवेक : पृ० १०५

३. तत एव तबनुमिता द्वा लिंगभूतायद्यथान्तरमनुमीयते सो तुमेयः । स च त्रिविधः । वस्तुमात्रलंकारारसादश्चेति । — वही : पृ० ३९

४. पी० बी० काणे : व हिस्ट्री आव संस्कृत पोएटिक्स : पृ० ९

५. पी० बी० काणे : व हिस्ट्री आव संस्कृत पोएटिक्स : पृ० ९

६. अग्निपुराण का काव्यशास्त्रीय भाग, रामलाल वर्मा द्वारा सम्पादित : पृ० ४

उद्धरण दिया है ।^१ इसके पहले अपराक टीका और अद्भुत सागर आदि केवल धर्म-ग्रन्थो मे इसका उल्लेख हुआ है ।^२ डॉ० एस० के० डे० का मत ठीक इसके विपरीत है । अग्निपुराण मे ध्वनि का उल्लेख प्रसगतः ही मिलता है जैसा ध्वन्यालोक के पूर्व रचे गये ग्रन्थों मे हुआ है । बाद के आचार्यों ने यदि ध्वनि को किसी अलंकार के अन्तर्गत लिया भी है तो इसके पहले ध्वनि का अलग से खण्डन अवश्य किया है । इससे सिद्ध है कि अग्निपुराण का काव्यशास्त्रीय भाग आनन्दवर्धन के समसामयिक आचार्य द्वारा लिखित है ।^३

इस ग्रन्थ के नवे अध्याय में कुछ अलंकारो के लक्षण मे ऐसा लगता है जैसे ध्वनि का ही पिष्टपेषण किया जा रहा हो । अभिव्यक्ति अलंकार का लक्षण है—भाव प्रकटीकरण । इसके दो भेद है—श्रुति तथा आक्षेप । श्रुति से तात्पर्य है शब्द द्वारा स्व अर्थ का समर्पण ।^४ अभिव्यक्ति के दूसरे प्रकार 'आक्षेप' की व्याख्या करते हुए वे लिखते है—“जहाँ कर्णेंद्रिय द्वारा अप्राप्य किसी अन्य अर्थ की प्रतीति होती है वह आक्षेप का विषय है । इसे ध्वनि भी कहते है क्योंकि इसकी प्रतीति ध्वनि से होती है ।^५ स्पष्ट है कि ध्वनि को सीधे-सीधे शब्दो मे स्वीकृत करनेवाला ग्रन्थ ध्वन्यालोक के बाद का ही हो सकता है ।

आनन्दवर्धन और अभिनव के पश्चात् ध्वनि के सबसे बड़े समर्थक मम्मट हुए । आश्चर्य की बात यह है कि ध्वनि विरोधियो का अनेक प्रकार से खण्डन करने पर भी उन्होने काव्य की परिभाषा^६ देते हुए ध्वनि को छोड़ दिया । आलोचको की धारणा है कि ध्वन्यालोक की स्थापनाओं तथा उसके पहले के आचार्यों की मान्यताओ को एक सूत्रता मे लाने के कारण ही इनकी परिभाषा ऐसी बन पडी है ।^७ इनके मत से गुण रस के धर्म है । ध्वनि सम्प्रदाय मे भी रस-ध्वनि काव्य से श्रेष्ठ है । अतः इनके 'सगुणो' मे ही ध्वनि का संकेत मिल जाता है ।^८

१. किञ्च काव्यस्योपादेयत्वमग्निपुराणेऽप्युक्तम् । साहित्यदर्पण : पृ० १०

२. पी० वी० काणे : द हिस्ट्री आव संस्कृत पोएटिक्स : पृ ९

३. डॉ० एस० के० डे० : हिस्ट्री आव संस्कृत पोएटिक्स, जिल्द १, खण्ड १, पृ० १०४

४. प्रकटत्वमभिव्यक्तिः श्रुतिराक्षेप इत्थीपि ।

तस्या भेदौ, श्रुतिस्तत्र शब्द स्वार्थसमर्पणम् ॥९, ७॥ अग्निपुराण

५. श्रुतेरलम्यामानोऽर्थो यस्माद्भाति सचेतनः ।

स आक्षेपो ध्वनिः स्याच्च ध्वनिना त्यज्यते यतः ॥९, १४॥ वही,

६. तददोषो शब्दार्थो सगुणावनलड कृतिपुनः क्वापि । —काव्यप्रकाश : पृ० ९

७. हिन्दी साहित्य कोष : पं० ज्ञानमण्डल लि० : पृ० ३६३

८. डॉ० मोलादाकर व्यास : ध्वनि सम्प्रदाय और उसके सिद्धान्त : पृ० ३२९

इसके अनन्तर कविराज विश्वनाथ और पंडितराज जगन्नाथ उल्लेखनीय आचार्य हैं। काव्य की परिभाषा के सम्बन्ध में मतभेद होते हुए भी दोनों ने अपने अपने ग्रन्थों में ध्वनि और उसके उपभेदों का सविस्तार वर्णन किया है।

आधुनिक युग में आकर काव्य की आत्मा सम्बन्धी विचार-विरोध शिथिल पड़ गया है। विद्वान् यह अनुभव करने लगे हैं कि काव्य को काव्य विशेषत्व प्राप्त करने के लिये रस, अलंकार, ध्वनि, औचित्य आदि सभी की आवश्यकता है और वे किसी एक का खण्डन दूसरे के मण्डन के लिए नहीं करते। किन्तु हाल ही में एक ग्रंथ निकला है 'हिन्दी काव्य में अन्योक्ति'। इसके विद्वान् लेखक ने प्राचीन पद्धति का अनुसरण करते हुए ध्वनि का अन्तर्भाव अन्योक्ति में करने का प्रयत्न किया है। इसके लिए इन्होंने अन्योक्ति की सीमा को अत्यन्त विस्तृत करने की आवश्यकता पड़ी है। अन्योक्ति एक अलंकार विशेष के अतिरिक्त शैली और ध्वनि भी है।^१ अन्योक्ति (अलंकार) में प्रतीक द्वारा प्रस्तुत का प्रतिपादन व्यंग्य रूप में होता है। कभी कभी यह प्रयास सम्पूर्ण ग्रंथ में दिखाई पड़ता है तब वह शैली विशेष की सजा से अभिहित होता है। इसके तीसरे ध्वनि रूप के प्रसंग में लेखक भोज की भाँति समन्वय करता हुआ लिखता है कि अन्योक्ति ध्वनि अलंकार और पद्धति रूप अन्योक्तियों में होती है, पद्धति रूप में तो वह अधिक मात्रा में होती है।^२ ऐसी अवस्था में हमारी समझ में यह नहीं आता कि उसका फिर तीसरा भेद मानने की आवश्यकता ही क्या है। सम्भवतः इनका उद्देश्य ध्वनि और अन्योक्ति की कार्य पद्धति में समानता दिखलाना रहा है।

रस सिद्धान्त के प्रवर्तक भरत मुनि ने रस निष्पत्ति के लिए अनेक शर्तें— विभाव, अनुभाव, संचारी—लगा दी थी। ये सब नाटक और प्रबन्ध काव्यों में तो पूरी की जा सकती थीं मुक्तक में उनका पूरा होना कठिन था। साथ ही उनको काव्य की परिधि से बाहर भी नहीं किया जा सकता था। इसके अतिरिक्त काव्य के मुक्तक प्रकार में सदैव रसाभिव्यक्ति उद्देश्य रहता भी नहीं। अतः ऐसे काव्य को भी काव्यत्व की सीमा में ले आने के लिये आनन्दवर्धन को ध्वनि तत्त्व का विश्लेषण करना पड़ा जो एक वर्ण से लेकर प्रबन्ध तक में हो सकता है। आधार के ठोस होने के कारण से यह धारा आगे भी न केवल अखण्ड रूप से बहती रही अपितु पीन से पीनतर होती गई।

१. डॉ० संसार चन्द्र : हिन्दी काव्य में अन्योक्ति : पृ० १२

२. वही : पृ० १६

द्वितीय अध्याय

भारतीय आलोचना-सम्प्रदाय

सृजन के साथ साथ मनुष्य सृष्टि की आलोचना भी करता चलता है। यह भी उसकी सहजात वृत्ति है। नित्य प्रति के जीवन में स्थूल वस्तुओं की उपादेयता ही उनकी उत्कृष्टता का मापदण्ड है। मन की वृत्तियों से सम्बन्ध रखनेवाली कला की कसौटी तैयार करना उतना सहज रही है। इसके अतिरिक्त, कलाकृतियों के रूपविधान में परिवर्तन इतना शीघ्र होता है कि उसके सौन्दर्य का आकलन करनेवाले मानो को सतत विकासशील रहना पड़ता है। एक युग के मानो को दूसरे युग में ज्यों का त्यों स्वीकार कर लेने पर बहुत सी नई बातें अस्पष्ट रह जाती हैं और पूर्व मानो को पूरी तरह छोड़ देने पर पुरानी रचनायें झूठी पड़ जाती हैं। अतएव प्राचीन और नवीन के उचित समन्वय की सदैव बाछा रहती है।

काव्य के विषय में आलोचना के प्रथम युग से ही आलोचकों की सूक्ष्म दृष्टि उस तत्त्व की खोज में रही है जिसके अस्तित्व से उसका काव्यत्व सिद्ध होता है। विभिन्न आचार्यों ने अपनी अपनी धारणानुसार इसका उत्तर दिया जिनमें से छः मत—(१) रस, (२) अलंकार, (३) रीति, (४) औचित्य, (५) ध्वनि और (६) वक्रोक्ति—अधिक मान्य होकर सम्प्रदाय रूप में भी प्रतिष्ठित हुए। ये सभी निजी दृष्टिकोण से काव्य की विशिष्टता खोजने के कार्य में प्रयत्नशील रहे। संस्कृत काव्य-शास्त्र इन्हीं के खण्डन-मण्डन का रोचक इतिहास है।

हमारे विचार से इनमें से कोई एक मत बिना दूसरे की शक्ति का आश्रय लिये खड़ा नहीं रह सकता। सबने किसी एक को मुख्य और शेष को गौण स्थान देने का प्रयास किया है। 'अमुक सिद्धान्त पूर्ण है' यह बात तभी कही जा सकती थी यदि उसमें दूसरे मतों का समाहार करने का प्रयत्न न होता। अलंकार सर्वस्व की टीका में समुद्रबन्ध ने इन मतों के उदय के कारण की बड़ी सुन्दर व्याख्या की है। इनके अनुसार विशिष्ट शब्द और अर्थ—जो पार्वती परमेश्वर की भाँति अलग दिखाई पड़ने पर भी एक है—ही काव्य है। काव्य में शब्द और अर्थ की विशिष्टता तीन प्रकार से सम्भव है—धर्म से, व्यापार से और व्यंग्य से। धर्म के नित्य और अनित्य दो प्रकार हैं। नित्य धर्म गुण हैं और अनित्य धर्म अलंकार। अतः धर्मगत वैशिष्ट्य से काव्य की आत्मा की खोज करनेवाले दो सम्प्रदाय हुए—रीति सम्प्रदाय और अलंकार सम्प्रदाय। व्यापार मूलक वैशिष्ट्य भी दो प्रकार का होता है। वक्रोक्ति

और भोजकत्व । वक्रोक्ति की कल्पना भामहट ने की थी त्रिसकी विस्तृत व्याख्या कुम्भक ने की । भोजकत्व व्यापार के समर्थक भट्टनायक हुए जिन्होंने रस-सूत्र की व्याख्या मे इसका आश्रय लिया । अतः वे रस-सम्प्रदाय के अन्तर्गत ही आ जाते है । व्यंग्य के आधार पर शब्दार्थ में वैशिष्ट्य माननेवाले आचार्य ध्वनि-सम्प्रदाय के प्रतिष्ठाना आनन्दवर्धन हुए । इम प्रकार इन पाँच आचार्यों ने पाँच की विशिष्टताओं की व्याख्या और महत्त्व प्रतिपादन द्वारा अपने अपने मत की स्थापना की ।^१ इनमे यदि औचित्य भी जोड़ दे तो छः की सख्या पूरी हो जाती है । यहाँ ध्वनि को केन्द्र मान कर उनकी व्याख्या प्रस्तुत की जा रही है ।

१

रस और ध्वनि

रस-आनन्द-जीवन का मूल है । मनुष्य ससार के समस्त व्यवहारों मे इसी की कल्पना मे प्रेरित होता है । वह कोई ऐसा काम नहीं करना चाहता जो उसे दुःख दे । आनन्द का निम्न स्तर, सुख, ससार की सभी उपादेय वस्तुओ से मिल जाता है किन्तु मनुष्य समाज ने कलाओं को जन्म इस उद्देश्य से दिया कि उनसे प्राप्त कुछ उच्च कोटि का आनन्द हो । अतः सब कलाओ में श्रेष्ठ साहित्य के निर्माण मे भी उसकी यही वृत्ति कार्य कर रही है । प्रक्रिया भेद से साहित्य का रस अन्य स्थूल रसों की अपेक्षा कहीं श्रेष्ठ है । उसकी इसी उत्कृष्टता पर बल देने के लिये उसे ब्रह्मानन्द सहोदर की सजा दी गई । जिस प्रकार षट्‌रसों से युक्त भोजन हमारी रसना को तृप्त करता हुआ भी आत्मा को तृप्त करता है उसी प्रकार काव्य-दृश्य और श्रव्य—भी हमारी आँखो और कानो को तृप्त करता हुआ आत्मा को भी आह्लादमय बनाता है ।

शंका हो सकती है कि क्या काव्य की सभी प्रकार की रचनाओ का प्रभाव सामाजिक पर आनन्द रूप ही होता है ? इसका उत्तर रस प्रक्रिया का विश्लेषण करते समय खोजेगे । यहाँ इतना बता देना आवश्यक है कि साधारणतया रसा-स्वादन की प्रक्रिया में विषय (मिष्ठान्न पुष्प आदि) प्रमुख होता है आस्वादनकर्ता

१. इह विशिष्टो शब्दार्थो काव्यम् । तयोश्च वैशिष्ट्यं धर्ममुखेन व्यापारमुखेन श्यंग्यमुखेन वेति त्रयः पक्षाः । आष्टोऽप्यलंकारतो गुणतो वेति द्वेविध्यम् । द्वितीयेऽपि मणितिवैचित्र्येण भोगकृत्वेनवेति द्वैधम् । इति पंचसु पक्षेष्वद्य उद्भटाविभिरंगी कृतिः, द्वितीयो वामनेन. तृतीयो वक्रोक्ति जीवित कारणे, चतुर्थो भट्टनाकेन पंचम आनन्दवर्धनेन ।

गौण । पुष्प सबको अच्छा लगता है, उससे आह्लाद प्राप्त करने के लिए विशेष पात्रता की आवश्यकता नहीं पड़ती । किन्तु काव्य-रस के आस्वादन में पात्रता का भी उतना ही महत्त्वपूर्ण स्थान है । इसीलिए ध्वन्यालोककार स्थान-स्थान पर कहते हैं कि 'ध्वनि का लक्षण सहृदय व्यक्तियों के आनन्द के लिए कर रहा हूँ' या 'यह ध्वनि काव्य सहृदयों को आनन्द देता है ।' लोचनकार ने इस प्रकरण में सहृदय का लक्षण दिया है—येषा काव्यानुशीलनाभ्यासवशाद्विशदीभूते मनोमुकुरे वर्णनीयतन्मयीभवनयोग्यता ते स्वहृदयसंवादभाज सहृदयाः ।^१ इससे स्पष्ट है कि काव्य-रस अन्य सामान्य रसों से भिन्न है । सीधे शब्दों में कह सकते हैं कि किसी नाटक को देखते या काव्य को पढ़ते समय जो आनन्द मिलता है तथा जो संसार के इतर सुख-दुखों को भुलाने में समर्थ होता है वही नाट्य या काव्य-रस है ।

आज साहित्य में जितने रसों की सख्या मान्य है आरम्भ में उतनी ही नहीं थी । मनुष्य का मन विविध भावों से पूर्ण है । अतएव समय समय पर भरत द्वारा मान्य केवल आठ रसों^२ की सख्या में वृद्धि होती गई । विशेष बात यह है कि भरत ने रसों का सम्बन्ध नाटक से जोड़ा था । उनकी दृष्टि केवल उन्हीं पर थी जिनका प्रदर्शन रगमंच पर सम्भव था । बाद में आलंकारिकों ने श्रव्य-काव्य से भी रस का घनिष्ठ सम्बन्ध देखा तो स्वभावतः उनका ध्यान कुछ अन्य भावों के परिपाक की ओर भी गया । इसके अतिरिक्त युग के अनुकूल नये नये विषय भी भावों के आलम्बन होने लगे । और इस प्रकार रसों की सख्या बढ़ चली ।

यायावरीय राजशेखर ने काव्य मीमांसा में रस सिद्धान्त के प्रथम आचार्य के रूप में 'नन्दिकेश्वर' का नाम लिया है और नाट्याचार्य के रूप में भरत मुनि का^३ किन्तु राजशेखर के समर्थन में कोई अन्य प्रमाण न मिलने के कारण से भरत मुनि ही रस-सम्प्रदाय के भी प्रथम आचार्य माने गए हैं । रसों, भावों और व्यभिचारियों की सख्या गिनते समय ही उन्होंने इस पर भी प्रकाश डाला है नाटक में रस की प्रतीति किस प्रकार होती है । रस-निष्पत्ति के उनके सूत्र—विभावानुभाव व्यभिचारि सयोगाद्रसनिष्पत्ति—ने ही कालान्तर में अनेक व्याख्याताओं को जन्म दिया और इस सम्प्रदाय की परम्परा आगे बढ़ी । इस तरह भरत मुनि ही रस-सम्प्रदाय के प्रथम आचार्य ठहरते हैं ।

१. ध्वन्यालोक, लोचन सहित : पृ० ३८

२. शृंगारहास्य करुणा रौद्रवीरभयानकाः ।

बीभत्साद्भुतसंज्ञो चेत्यष्टो नाट्ये रसाः स्मृताः ॥६, १६॥ नाट्य शास्त्र

३. रूपकनिरूपणोयं भरतः, रसाधिकारिकं नन्दिकेश्वरः ।— प्रथम अध्याय : शास्त्र-संग्रह ।

यहाँ हम ज्ञान बूझ कर भरत को रम-सिद्धान्त का जन्मदाता नहीं कह रहे हैं क्योंकि यह निश्चिन्त है कि रस की मान्यता उनके काफी पहले से चली आ रही थी। राजयोग्यर द्वारा उन्निम्बिन नन्दिकेश्वर कोई प्रामाणिक आचार्य रहे हों या नहीं किन्तु नाट्यशास्त्र में रम का इनने विस्तार में प्रामाणिक विवेचन यह सिद्ध करता है कि आचार्यों में यह मुदीर्घ काल से चर्चा का विषय रहा होगा। हमारी धारणा की सत्यता का एक और प्रमाण यह भी है कि भरत ने स्वयं अपने कथन को आप्त वाक्य से सिद्ध करने के लिए अनेक आर्या तथा अनुष्टुप छन्द उद्धृत किये हैं। 'अत्रार्ये' रम-विचार-मुखे' ये दो आर्या छन्द दूसरे ग्रन्थ में लिये गए प्रतीत होते हैं।^१ हाँ, नाटक में रस की प्रतीति की सम्पूर्ण प्रक्रिया व्यवस्थित करने का श्रेय भरत को अवश्य है।

भरत के मत से मुख्य रस केवल चार ही हैं—शृंगार, रौद्र, वीर और वीभत्स। शेष चार इन्हीं की शाखायें हैं। शृंगार से हास्य, रौद्र से क्रोध, वीर से अद्भुत, और वीभत्स से भयानक रस की उत्पत्ति हुई।^२ यह इनकी अपनी सूझ थी।

अपने विशाल ग्रन्थ नाट्यशास्त्र में इन्होंने श्रव्य-काव्य के गुण तथा अलंकार तत्त्वों पर भी विचार किया है किन्तु रस-निष्पत्ति में सहायक वस्तुओं के रूप में ही।^३ इस दृष्टि-कोण ने भविष्य में आनन्दवर्धन जैसे आलंकारिकों के मार्गदर्शन का कार्य किया।

भरत के बाद दूसरे प्रमुख आलंकारिक भामह हुए। इनके मत से अलंकार काव्य का अनिवार्य तत्त्व है।^४ विद्वानों की धारणा है कि ये रस-सिद्धान्त के विरुद्ध अलंकार-सिद्धान्त के प्रतिपादक थे। रस को स्वीकार अवश्य किया किन्तु गौण स्थान में। प्रेयः एवं रसवत्^५ अलंकारों के रूप में इन्होंने रस का अलंकारों में

१. डा० एस० के० डे० : स्टडीज़ इन दि हिस्ट्री आव संस्कृत पोएटिक्स : पृ० २१
२. डा० डे० का यह निष्कर्ष काव्यमाला वाले संस्करण पर आधारित है। अन्य संस्करणों में उक्त पंक्ति नहीं मिलती।
३. शृंगारादि भवेद्वास्यो रौद्रत्तु क्रोधो रसः।
वीराच्चैवोद्भूतोत्पत्तिर्वीभत्साच्च भयानकः ॥६, ३९॥ नाट्यशास्त्र : काशी सं० सिरीज संस्करण।
४. एवमेते ह्यलंकारा गुणावोशाश्च कीर्तितः।
प्रयोगमेषां च पुनः वक्ष्यामि रससंत्रायम् ॥१७, १०८॥ वही।
५. भामहः काव्यालंकारः १, १३
६. वही : ३, ५ और ६

अन्तर्भाव कर लिया है। इसी प्रसंग में ऊर्जस्वित अलकार^१ का भी उल्लेख हुआ है जो वस्तुतः किसी वीर का अपने पराक्रम पर भरोसा व्यक्त करता है। प्रेय, रसवत् तथा ऊर्जस्वि मन की स्थितियों से सम्बन्ध रखने के कारण से अर्थ चमत्कार की पक्ति से निकल कर रसाभिव्यक्ति की कोटि में चले जाते हैं किन्तु फिर भी उन्हें अर्थ चमत्कार से सम्बन्ध रखने वाले अलकारों के साथ रखना इनके रस-विरोधी होने का प्रमाण है। हम इससे सहमत नहीं हैं।

रसवत् के विवेचन से भामह यह प्रकट करते हैं कि वे रस-सिद्धान्त से पूर्ण भिन्न हैं किन्तु रस पूर्ण स्थलो में रसवत् अलकार मान लेने मात्र से वे रस-विरोधी नहीं कहला सकते। इनके समस्त अलकारों का मूल वक्रोक्ति है इसलिए रसवत् के मूल में भी ये अवश्य ही वक्रोक्ति स्वीकार करते होंगे। वस्तुतः इनके सामने नाट्य-शास्त्र की प्रतिद्वन्द्विता का प्रश्न था। नाटक में रस की प्रतीति विभावानुभाव से होती है और काव्य में वक्रोक्ति से। अभिनवगुप्त ने इसी को लक्ष्य कर इनकी 'सिषा सर्वे वक्रोक्तिरनयाऽर्थो विभाव्यते' पक्ति में 'भाव्यते' की व्याख्या इस प्रकार की है—

प्रमदोद्यानादिः विभावता नीयते। विशेषण च भाव्यते रसमयी क्रियते।^२ अर्थात् अर्थ के चमत्कार की भाँति रस का चमत्कार भी वक्रोक्ति से आविर्भूत होता है।

भामह की भाँति दण्डी भी रस से पूर्ण परिचित हैं। इनके अनुसार महाकाव्य में विभिन्न वृत्तान्तों का सविस्तार वर्णन तथा रस और भावों की लड़ी जुड़ी होनी चाहिए।^३ एक दूसरे स्थल पर ये लिखते हैं—'यह माना कि सभी अलकार रस का संचार करते हैं।'^४ अतः इन्होंने भी रस को लेकर अभाववादी या भाक्त नहीं कहा जा सकता। प्रश्न इनके सम्मुख भी यही था कि रस पूर्ण स्थलों के सौन्दर्य को कैसे व्यक्त किया जाय। अतः इन्होंने भी इस सम्बन्ध में भामह का अनुसरण किया।

वामन रसों को 'कान्ति' गुण के अन्तर्गत समेट लेते हैं—दीप्तरसत्व कान्तिः।^५ जिस रचना के शृंगार आदि रस दीप्त हो वह दीप्तरस हुई। इसी का भाव दीप्तरसत्व 'कान्ति' नामक अर्थ गुण है।^६ इतना सब होने पर भी यह निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता कि वामन रस का कहाँ तक समर्थन करते थे। इस ओर इनका ध्यान शायद इतना भी नहीं था जितना भामह और दण्डी का।

१. वही : ३, ७

२. ध्वन्यालोक, लोचन सहित : पृ० ४६७

३. अलङ्कृतमसंक्षिप्तं रसभावनिरन्तरम् ॥ १, १८ ॥ काव्यादर्श

४. काम सर्वोप्यलकारो रसमर्थं निषिञ्चति ॥ १, ६२ ॥ वही

५. वामन : काव्यालंकार सूत्र : ३, २, १५

६. वही : उक्त सूत्र की वृत्ति

इस परम्परा में उद्भट का स्थान विशेष महत्वपूर्ण है। यद्यपि ये भी रस का समावेश प्रेयः, रसवत् एवं ऊर्जस्वित अलंकारों में कर लेते हैं^१ किन्तु इन अलंकारों की इनकी परिभाषाएँ स्वतन्त्र हैं जिससे प्रतीत होता है कि ये प्रकारान्तर से भरत के भाव और रस के भेद को स्वीकार करते हैं। उदाहरण के लिए, प्रेयः अलंकार इनके मत से वहाँ है जहाँ भाव उद्बुद्ध दशा में हो और रसवत् वहाँ जहाँ भाव परिपक्व होकर रस की कोटि में पहुँच गया हो।^२ इसी सम्बन्ध में इनका कहना है कि इस प्रक्रिया में स्थायी, संचारी, विभाव और अभिनय के साथ-साथ अभीष्ट रसस्व शब्द से वाच्य भी हो सकता है।^३ यहाँ भाव, विभाव आदि पारिभाषिक शब्दों के प्रयोग में यह स्पष्ट हो जाता है कि उद्भट ने रस के सिद्धान्त को खूब समझा है। रस में किमी प्रकार अनौचित्य आ जाने पर ये ऊर्जस्वित अलंकार मानते हैं।^४ बाद के आचार्यों ने इसे रसाभास कहा है।

उद्भट की सबसे बड़ी विशेषता इस बात में है कि इन्होंने समाहित अलंकार की नवीन व्याख्या में नवें शान्त रस का प्रतिपादन किया। दण्डी आदि ने उक्त अलंकार उस स्थल पर माना था जहाँ कार्य आरम्भ होने के पूर्व ही दैवयोग से पूरा हो जाय^५ किन्तु उद्भट के अनुसार वह वहाँ है जहाँ रस, भाव और तदाभासों की शान्ति हो जाय—

रसमावतदाभास वृत्तं प्रशमबन्धनम् ।

अन्यानुभासिः शून्यं रूपं यत्तत्समाहितम् ॥^६

इस माला में आनन्दवर्धन के पूर्व एक और उल्लेखनीय आचार्य रुद्रट हैं। इन्होंने ही सबसे पहले अपने विवेच्य विषयों में रस को स्थान दिया। पहले के नवों रसों को स्वीकार करते हुए इन्होंने 'प्रेयात'^७ नाम के एक और रस की कल्पना की है। इसी प्रसंग में इन्होंने लिखा कि शृंगार की भाँति ही निर्वेद की परिपक्वावस्था भी 'रस' कोटि की मानी जानी चाहिये।

१. उद्भट : काव्यालंकार संग्रह, निर्णयसागर प्रेस : पृ० ४७

२. वही : पृ० ४७ से ४९

३. रसबद्धशित स्पष्ट शृंगारादिरसादयम् ।

स्वशब्दस्थायि संचारि विभावाभिनयास्पदम् ॥ वही : पृ० ४९

४. अनौचित्यप्रवृत्तानां कामक्रोधादिकारणात् ।

भावनां च रसानां च बन्ध ऊर्जस्वि कथ्यते ॥ वही ॥ पृ० ४९

५. काव्यादर्श : २, २९८

६. काव्यालंकार : पृ० ५२

७. काव्यालंकार, नमिसाधु की टीका सहित : १२, ३

अब तक हम देख रहे हैं कि रस सम्बन्धी सभी कल्पनायें पूर्ण व्यवस्थित नहीं हैं। काव्य के अन्य तत्त्वों से उसका उचित सम्बन्ध नहीं स्थापित किया गया है। यह कार्य आनन्दवर्धन द्वारा सम्पन्न हुआ। इनके हाथों रस-ध्वनि की प्रतिष्ठा हो जाने पर रस को उचित स्थान मिल गया। इनके बाद के सभी आचार्यों (भले ही वे ध्वनि-विरोधी रहे हों) ने रस के महत्त्व को समझा। इसके प्रति आग्रह यहाँ तक बढ़ा कि विश्वनाथ ने काव्य की परिभाषा ही रसात्मक वाक्य के रूप में की। आनन्दवर्धन के पहले के आलंकारिकों का इतना विवेचन करने का अभिप्राय केवल इतना ही था ये सब रस की प्रमुखता स्पष्टतः भले न स्वीकार कर सकें हों किन्तु उसके प्रति उपेक्षित नहीं थे। इस प्रकार संस्कृत काव्य शास्त्र के अन्तिम आचार्य पंडित राज जगन्नाथ तक रस-सम्प्रदाय की अटूट शृंखला मिलती है।

आनन्दवर्धन ने ध्वन्यालोक की प्रथम कारिका में ही 'ध्वनि ही काव्य की आत्मा' की घोषणा की। किन्तु ध्वनि का वर्गीकरण करते समय रस-ध्वनि को ही सर्वश्रेष्ठ ठहराया।^१ बाद के आचार्यों ने इस ऊपरी सतह पर दिखाई देनेवाले विरोध पर अत्यन्त कड़े प्रहार किये। हमारी दृष्टि से इसमें कोई विरोध नहीं है आत्मा प्रत्येक जीवित मनुष्य में होती है किन्तु क्या सब मनुष्य समान होते हैं। उनके स्तरो का नियर्ण कुछ अन्य गुणों के आधार पर किया जाता है जिनका सम्बन्ध केवल मनुष्य के शरीर से ही नहीं अपितु शरीर आत्मा युक्त सम्पूर्ण व्यक्तित्व से होता है। इसी भाँति काव्य वही है जिसमें ध्वनि का पुट होता है और श्रेष्ठ काव्य वह जिसमें रस-ध्वनि का प्रधान पुट हो। ध्वनि एक विशाल तत्त्व है जिसकी परिधि में अनेक वस्तुओं के साथ साथ सर्वाधिक प्रमुख तत्त्व रस भी है। अस्तु।

आनन्दवर्धन के समकालीन भट्टलोल्लट आदि आचार्यों ने भरत के रस-सूत्र के प्रकाश में रस-प्रतीति की व्याख्या करना आरम्भ कर दिया था। इसके पहले के आचार्यों के सम्बन्ध में हमने देखा कि भरत को छोड़कर किसी ने इस पर विचार नहीं किया। काव्य में रस नाम की वस्तु से वे अपरिचित नहीं हैं, उसके सौन्दर्य को अस्वीकार भी नहीं करते हैं, किन्तु वह आनन्द रूप में कैसे परिणत होता है या काव्य में उसके वर्णन की पद्धति क्या है इस पर सब मौन है। आनन्दवर्धन का मुख्य विषय या प्रेरणा स्रोत रस प्रतीति ही है। ध्वन्यालोक के अधिकांश भाग में रस-ध्वनि, रस उपकारक अथवा रस बाधक तत्त्वों का विश्लेषण हुआ है। इसके लिए सबसे पहले इन्हें व्यंजना की प्रतिष्ठा करनी पड़ी। किन्तु एक बार ऐसा हो जाने पर व्यंजना से सिद्ध होनेवाले अन्य कार्यों-वस्तु एवं अलंकार व्यंजना की ओर संकेत करना भी नहीं भूले हैं। अतः भरत के पश्चात् आनन्दवर्धन ही रस के सबसे बड़े व्याख्याता हुए। इनके मत से

विभावादिकों के वर्णन से रस व्यजित होता है और यही व्यजना रसानुभूति में परिणत होनी है। वाचक शब्दों से रस केवल अनूदित होता है, उसका बोध मात्र होना है प्रतीति नहीं।

आनन्दवर्धन के बाद अभिनवगुप्त ने 'अभिनव भारती' का प्रणयन कर रस तत्त्व की पुनः व्याख्या की। इस प्रसंग में इन्होंने रस-सम्प्रदाय के अन्य आचार्यों का भी उल्लेख किया है। खेद है कि उनके ग्रन्थ मूल रूप में अप्राप्य है।

उत्तरकालीन संस्कृत साहित्य और हिन्दी के पूर्व आधुनिक कालों में यह परम्परा पिष्ट पोषित रूप में बढ़ती रही। आधुनिक युग में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल इसके बड़े भारी समर्थक रहे। रस मीमांसा में इन्होंने इस पर मनःशास्त्र की वैज्ञानिक दृष्टि से भी विचार किया है।

रस के सम्बन्ध में आचार्यों ने मुख्यतः दो बातों पर विचार किया है :—

(१) रस-प्रक्रिया, अर्थात् काव्य का सम्बन्ध सामाजिक के आनन्द से कैसे जुड़ता है।

(२) रस का अलौकिकत्व, अर्थात् काव्यानन्द अन्य सुखों से कैसे भिन्न है और क्या वह सदैव सुखात्मक ही होता है ?

रस-प्रक्रिया को समझाने के लिए भरत के रस-सूत्र की व्याख्या करनेवाले तीन आचार्यों का 'अभिनव भारती' में उल्लेख हुआ है। अभिनव ने इनका खण्डन कर अपने मत का प्रतिपादन किया है।

(१) भट्टलोल्लट—ये उत्पत्तिवादी है (तत्र विभावादिषु वृत्तेः स्थाय्यादिभिर-काया उत्पत्तौ कारणम्)।^१ ये निष्पत्ति का अर्थ उत्पत्ति, अभिव्यक्ति और पुष्टि लेते हैं। रस मुख्य रूप से अनुकार्य में उत्पन्न होता है (विभावादि उसमें सहायक होते हैं) और अनुकरण करने के कारण नट में गौण रूप से। विभाव रस की उत्पत्ति, अनुभाव अभिव्यक्ति और व्यभिचारी पुष्टि करते हैं। यह रस सम्बन्धी मीमांसकों की व्याख्या है। इसमें सामाजिक की पूर्ण उपेक्षा की गई है। नट में उत्पन्न रस का सामाजिक से क्या सम्बन्ध है इस पर भट्टलोल्लट ने कुछ नहीं कहा।

(२) शंकु—इन्होंने अनुमिति का आश्रय लेकर पूर्व पक्ष में उठी कठिनाई का समाधान करने का प्रयत्न किया। सामाजिक नट के कृत्रिम अनुभावों द्वारा कृत्रिम व्यभिचारी के संयोग से उसमें रस का अनुमान कर लेता है। नट में सामाजिक की राम की प्रतीति, सम्यग्ज्ञान, मिथ्या ज्ञान, संशय और सादृश्यमात्र से बिलकुल भिन्न होती है। उसी विलक्षणता के बन्ध पर नटगत रसादि का अनुभव उसे भी होता है। यही रसानुभूति है। 'निष्पत्ति' की व्याख्या 'अनुमिति' करने से यह मत अनुमित्ति-वादी कहलाया। यह नैयायिकों का मत है।

(३) भट्टनायक—अनुमान के वायवी तत्त्व से प्रत्यक्ष रसमयता असम्भव है। शंकु ने सामाजिक को किञ्चित् स्पर्श किया। पूरी तरह दर्शक की दृष्टि से सूत्र की व्याख्या करनेवाले भुक्तिवादी आचार्य भट्टनायक ने काव्य-व्यापार के तीन रूपों—अभिधा, भावकत्व और भोजकत्व—की कल्पना की। प्रथम व्यापार से शब्दार्थ की प्रतीति होती है, द्वितीय व्यापार से पात्रों का साधारणीकरण होता है और अन्तिम व्यापार से रजस् और तमस् भावों का शमन तथा सत्त्व भाव का एकान्तिक उदय होता है। सात्त्विक भाव के उदित होने से ही रस भुक्ति की दशा उत्पन्न होती है। यह सांख्य दृष्टिकोण है।

भट्टनायक के द्वितीय और तृतीय व्यापार शुद्ध कल्पना प्रसूत है इससे इनका मत भी त्रुटिपूर्ण है। हाँ, इनकी साधारणीकरण की कल्पना अवश्य महत्त्वपूर्ण है।

(४) अभिनवगुप्त—सबके अन्त में आते हैं अभिव्यक्तिवादी आचार्य अभिनवगुप्त। इन्हीं का मत अधिकांश विद्वानों को मान्य है। इनके मत की मुख्य बातें ये हैं:—

(क) प्रत्येक सामाजिक में स्थायी भाव वासना रूप में विद्यमान रहता है।

(ख) विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी स्थायी भाव की व्यञ्जना करते हैं।

(ग) ये भाव सामान्य रूप से ग्रहण होते हैं, अर्थात् रसोद्बोधक तत्त्वों के प्रति हमारी भावना राग-द्वेष और उदासीनता से परे होती है। यह साधारणीकरण है।

(घ) रस की अभिव्यक्ति के समय अनुभवकर्ता स्वयं को भी सामान्य रूप में ही ग्रहण करता है।

(ङ) रस अलौकिक आनन्द रूप है क्योंकि संसार में जो वस्तु शोक-भय उत्पन्न करती है वह काव्य की सीमा में प्रवेश करते ही अलौकिक हो जाती है अतः आनन्ददायी बन जाती है।

उक्त मत का विवेचन

इसमें कोई सदेह नहीं कि प्रत्येक सामाजिक में अनेक भाव वासना रूप से विद्यमान रहते हैं। किन्तु इसका क्या प्रमाण है कि व्यंग्य रस उन्हीं भावों द्वारा अभिव्यक्त है। किसी वस्तु के सम्यग्ज्ञान द्वारा अपने किसी अनुभव या अनुभूति का जाग जाना और बात है तथा उस वस्तु से अनुभूति जागना और बात है। किसी नई वस्तु से प्राप्त अनुभूति ऐसी भी हो सकती है जिसका पहले की किसी अनुभूति से मेल न बैठता हो। नाटक का दर्शन स्वयं में पूर्ण, संसार की अन्य घटनाओं से भिन्न एक अलग घटना है। यदि वह पूर्व अनुभूति जगाने का साधन मान लिया जाय तो संसार में उसी प्रकार की घटना को भी पूर्व अनुभूति जगानेवाली ही मानना होगा। तब

प्रथम अनुभूति को जगानेवाली घटना कौन सी होगी ? हम इस बात को अस्वीकृत नहीं करते कि काव्य पूर्वानुभूति नहीं जगाता । मानव जीवन से सम्बन्ध रखने के कारण उसका यह कार्य नितान्त स्वाभाविक है । पर इस मनोवैज्ञानिक सत्य को भी नहीं भुलाया जा सकता कि प्रत्येक घटना का देश-काल भिन्न होने से, दो कालों में भावक की मन-स्थिति एक न होने से, प्रत्येक का प्रभाव अलग अलग पड़ता है । अभिनवगुप्त पूर्व अनुभूति को ही महत्त्वपूर्ण समझते प्रतीत होते हैं और वर्तमान अनुभूति को उसी के अन्तर्गत अनुमान कर लेते हैं ।

रसोद्बोधन में साधारणीकरण का तत्त्व भट्टनायक से लिया गया है । इस सम्बन्ध में आधुनिक मनोवैज्ञानिकों का कहना है कि दर्शक नट में अनुकार्य की कल्पना करता हुआ उसके विशेषत्व को कभी नहीं भूलता ।^१ राजा दुष्यन्त का अभिनय करनेवाले नट राजा की पोशाक इसलिए पहिनते हैं कि लोग उसके सामान्य व्यक्तित्व को भूल जाँय । उसकी सामान्य से सामान्य भंगिमा और भाषा उसके उच्च कुलोत्पन्न होने का आभास देती है । ऐसा न होने पर रस-भंग समझा जाता है । रगमच के पर्दे और सगीत इसी भ्रम को पुष्ट करनेवाले होते हैं कि दर्शक जो कुछ देख रहा है वह आज का नहीं वरन् सैकड़ों वर्ष पहले का वातावरण है । नाटक की सारी तैयारी एक इसी उद्देश्य को लेकर होनी है कि सामाजिक नट के सामान्य व्यक्तित्व को भुलाकर उसमें राजा दुष्यन्त नामक विशिष्ट व्यक्ति की प्रतीति करने में समर्थ हो । यदि रसानुभूति फिर भी उसके राज पुरुषत्व को भुलाकर ही सम्भव है तो उस सबकी आवश्यकता क्यों ?

दूसरी बात यह कि दर्शक जब तक इस बात को पूरी तरह नहीं जान लेता कि वह किस व्यक्ति का अनुकरण कर रहा है, उसका नाम क्या है, वंश क्या है उसकी विशिष्ट प्रकृति क्या है तब तक उसे आनन्द ही नहीं आ सकता । इन्हीं सब का पता लगाने के लिए वह काव्य पढ़ता या नाटक देखता है । अतः यह निर्विवाद है कि रस रूप में ग्रहण भाव साधारण के नहीं विशेष के होते हैं ।

डॉ० गुप्त साधारणीकरण का शुद्ध अभिधेयार्थ लेते प्रतीत होते हैं । अभिनवगुप्त की व्याख्या अत्यन्त सरल है । उसे यों समझा जा सकता है । विशिष्ट अनुकार्य के भावों को विशिष्ट रूप में ग्रहण करते हुए सामाजिक उनका सम्बन्ध सर्वसाधारण से जोड़ता है और ऐसा करते समय यह भी समझता है कि प्रतीति की यह प्रक्रिया प्रत्येक दर्शक के मन में चल रही है । साधारण का अर्थ है निर्वैयक्तिक । यही कारण है कि सब प्रकार के भावों को अनुभव करते हुए भी हम अपने स्थान पर बैठे रहते

है। यदि कोई निर्वैयक्तिक अनुभूति की सीमा से निकलकर वैयक्तिक अनुभूति में प्रवेग कर जाता है (अर्थात् नाटक में वर्णित भावों से सम्बन्ध स्वयं से जोड़ ले) तो निश्चय ही वह रगमंच पर भी शठनायक को दण्ड देने के लिए पहुँच सकता है।

भारतीय काव्य-शास्त्र का साधारणीकरण का सिद्धान्त कला के उपभोग की एक मात्र व्याख्या है और सौन्दर्य शास्त्र को सबसे बड़ी देन है।

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने साधारणीकरण की एक दूसरी ही व्याख्या की। वह है—“पाठक या श्रोता के मन में जो व्यक्ति विशेष या वस्तु विशेष आती है वह जैसे काव्य में वर्णित ‘आश्रय’ के भाव का आलम्बन होती है। वैसे ही सब सहृदय पाठकों या श्रोताओं के भाव का आलम्बन बन जाती है।”^१ आचार्य जी की यह व्याख्या उनके स्थायी भावों की परिभाषा (वे ही स्थायी भाव कहला सकते हैं जो सब सहृदयों में समान रूप से आश्रय पा सके)^२ से प्रभावित है। यदि उन्होंने अपनी मान्यता का पुनः परीक्षण किया होता तो इसकी उलझनों से स्वयं चकित रह जाते।

यदि नट के मन में उठा भाव दर्शकों के मन में भी उठता है तो इसका अर्थ यह हुआ कि राम रूप नट के साथ साथ दर्शक भी सीता के प्रति रति का अनुभव करते हैं। फिर भावानुभव के पश्चात् जिन अनुभावों का प्रदर्शन नट करता है उन्हीं का प्रदर्शन दर्शक भी क्यों नहीं करते (शायद समूह में होने के कारण से डरते हैं)। कभी ठीक इसका उलटा होता है। उधर नट क्रोध का प्रदर्शन कर रहा है इधर दर्शक हर्षध्वनि कर रहे हैं, उधर लका के जलने का दृश्य उपस्थित है इधर लोग तालियाँ पीट रहे हैं।

इस शका के समाधान के लिए कहा जा सकता है कि दर्शक अपनी प्रकृति के अनुकूल पात्रों के भावों को ही हृदय में स्थान देता है। तब क्या शेष पात्रों का अभिनय भावहीन ही रह जाता है। यदि कोई कहे ‘सबके’ तो वह भी असम्भव है। नाटक में नट और नटी परस्पर भावों के आलम्बन और आश्रय होते हैं। वेचारा दर्शक अकेले ही इस द्विविध व्यक्तित्व का भार कैसे वहन कर सकता है। इससे स्पष्ट है कि नाटक में नट के भाव का आलम्बन सभी के भाव का आलम्बन नहीं होता। अतः यह निश्चित रूप से स्वीकार करना पड़ेगा कि काव्य में प्रदर्शित या वर्णित भाव और रस उस भाव और रस से भिन्न है जिनकी अनुभूति सामाजिक को उनके दर्शन या पठन से होती है।

अन्तिम बात के अलौकिकत्व पक्ष पर डॉ० राकेश गुप्त की यह आपत्ति है काव्य के रसास्वादन के सभी उपकरण—एक पक्ष में काव्य (रगमंच पर प्रदर्शित विभाव,

१. चिन्तामणि, भाग १ : पृ० २२९

२. रस-मीमांसा : पृ० २०५

अनुभाव तथा उद्दीपन) और दूसरे पक्ष में सामाजिक के अपने भाव तथा उसके 'विकार'—लौकिक ही है। अतः उन सबकी क्रिया प्रतिक्रिया से अलौकिक रस की निरूपति नहीं हो सकती।^१ काव्य-रस के सुखात्मक होने पर भी इन्हे आपत्ति है। यह स्वाभाविक है क्योंकि उसके आधार को ही ये झूठ मानते हैं।

रामचन्द्र और गुणचन्द्र कृत 'नाट्यदर्पण' का प्रमाण^२ देते हुए डॉ० गुप्त ने सिद्ध किया है कि करुण, रौद्र, बीभत्स और भयानक रसों की अनुभूति दुखात्मक ही होती है किन्तु फिर भी ऐसे स्थलों को बार बार पढ़ने या ऐसी घटनाओं को बार बार देखने की इच्छा इसीलिए होती है यह मनुष्य का स्वभाव है।^३ इस संबंध में इनका उदाहरण है—

एक वृद्ध व्यक्ति के पास एक दुखिया आती है। यदि दुखिया उस वृद्ध का विश्वास प्राप्त कर ले तो कोई कारण नहीं कि वृद्ध उसकी दुःख कथा को न सुने। सामान्य जीवन में तो अपरिचित व्यक्ति पर अविश्वास भी किया जा सकता है किन्तु काव्य के सभी पात्र बाहर भीतर से पहचाने हुए होते हैं। अतः कोई कारण नहीं कि उसके दुःख से हम दुखी न हो।

यहाँ विद्वान् डॉक्टर मनुष्य स्वभाव की दुहाई देकर सभी उलझनों से मुक्त हो गए।

अंग्रेजी के प्रसिद्ध आलोचक और नाट्य साहित्य के अधिकृत विद्वान् एलरटाइस निकाल ने इसकी और भी विचित्र व्याख्या की है। उनकी धारणा है कि दुखात्मक नाटकों को देखते समय हम कुछ काल के लिए नाटककार की श्रेणी में आ बैठते हैं। हम जानते हैं कि पात्र कल्पित हैं इसलिए उन्हें कष्ट भोगते देखकर वही आनन्द आता है जो एक लड़के को तितली को तडपता हुआ देखकर आता है।^४ इस मत की असम्भाव्यता स्वयं सिद्ध है। भारतीय मान्यता के प्रकाश में काव्य का प्रयोजन ही उसका प्रत्याख्यान कर देता है। इसकी दूसरी त्रुटि यह है कि इसमें काव्य द्वारा भावोद्बोधन और व्यावहारिक जीवन में भावोद्बोधन की प्रक्रिया में कोई भेद नहीं किया गया है।

दोनों का अन्तर इस प्रकार समझा जा सकता है :

१. डॉ० राकेश गुप्त : सायकालाजिक स्टडीज़ इन रस, भूमिका भाग : पृ० ५

२. वही : पृ० ७५ से ७७ तक

३. स्थायी भाव : श्रितोत्कर्षों विभाव-व्यभिचारिभिः।

स्पष्टानुभावनिश्चयेय. सुख-दुःखात्मको रसः ॥३, ७॥ नाट्यदर्पण

4. We stand for a moment alongside the dramatist creator, and smile at the puppets...but perhaps in the world of theatre, where we know that the figures are unreal, we retain enough of the spirit of the boy who loves to see a butterfly struggling on a pin.

(१) डॉ० गुप्त के अनुसार मन की जिस वृत्ति के कारण से वृद्ध दुखिया की कहानी ध्यान से सुनता है वही वृत्ति मनुष्य को नाटक के करुणाजनक स्थलों को बार बार देखने की प्रेरणा देती है। शंका हो सकती है कि एक बार दुखिया की कहानी सुन लेने पर भी क्या वृद्ध बार बार उसे सुनने की इच्छा रखेगा। इसी प्रकार जिस भयकर दुर्घटना को देखकर वह चीख उठा था क्या वैसे दुर्घटनाये बार बार देखना पसंद करेगा। रसानुभूति को सुखात्मक मानते समय प्रश्न केवल यही नहीं है करुण प्रसंगों को सामाजिक इतने मनोयोग से क्यों देखता है बल्कि यह भी कि सब कुछ जान लेने पर भी, यहाँ तक कि अमुक स्थल पर उसके आँसू आ जायेंगे, वह एक ही बार उसे देखकर सन्तुष्ट क्यों नहीं हो जाता। उधर वृद्ध दुखिया की कथा दो तीन बार से अधिक नहीं सुनेगा, सुनेगा भी तो आँसू शायद ही आयें।

(२) दूसरा प्रश्न यह कि नाटक के सम्पूर्ण अभिनय तथा घटनाओं को अवास्तविक समझते हुए भी भाव का आलम्बन कैसे बन जाने देते हैं? हम जानते हैं कि खलनायक का अभिनय करनेवाला व्यक्ति जीवन में कितना सीधा है फिर भी आक्रोश का भाव जाग उठता है। यह आक्रोश अनुकरण कर्ता के प्रति होता है या अनुकार्य के प्रति? क्या व्यावहारिक जीवन में भी ऐसी जानकारी प्राप्त हो जाने पर उक्त भाव जागेगा? यदि नहीं, तो स्पष्ट है कि काव्य द्वारा भावोद्बोधन की प्रक्रिया व्यावहारिक जीवन के भावोद्बोधन से भिन्न है। प्रथम में यह प्रक्रिया त्रिकोण बनाती है और द्वितीय में सरल रेखा।

(३) इसी से मिलता जुलता एक और प्रश्न है। यदि प्रत्यक्ष जीवन में किसी पुतले को गढ़े में ढकेल दिया जाय तो किसी के मन में कोई भाव नहीं जागेगा (जागेगा भी तो हर्ष का) किन्तु चलचित्र में यह जानते हुए भी जो कुछ दिखाई दे रहा है सब छाया मात्र है, ऐसा कोई दृश्य आ जाने पर दिल बैठ जाता है। छाया रूप नायिका के सुख दुख के हम भागी बनते ही हैं।

(४) एक और बात की ओर प्राचीन आचार्यों का ध्यान नहीं गया, आधुनिक मनोवैज्ञानिकों का गया भी तो कोई उचित समाधान प्रस्तुत नहीं किया। नाटक में नट द्वारा प्रदर्शित अनुभाव वस्तुतः भावजन्य नहीं होते। नट का ध्यान आलम्बन विभाव पर उतना नहीं होता जितना इस पर कि वह कौन सी ऐसी भंगिमा प्रदर्शित करे कि दर्शक उसमें अमुक भाव जगा हुआ प्रतीत करे। कारण स्पष्ट है। वह स्वयं दुष्यन्त नहीं है। यह भी सम्भव है कि शकुन्तला का अभिनय कोई पुरुष पात्र कर रहा हो। चलचित्र के निर्माण में आलम्बन के स्थान पर कैमरा होता है। और इन सबके अतिरिक्त वे परिस्थितियाँ भी नहीं होती जिनमें प्राकृतिक रति भाव जागता है (क्योंकि पर्दे प्रकाश इत्यादि के द्वारा उत्पन्न वातावरण की कृत्रिमता को वह शायद ही कभी भूलता हो)। यदि थोड़ी देर के लिए मान भी लिया जाय कि नट में रत्यादि

भाव जागते हैं तो भी यह नहीं कहा जा सकता कि तज्जन्य अनुभाव सर्वस्वीकृत ढंग के ही हों। प्राकृत भावों के जाग जाने पर नट एक और कठिनाई में पड़ सकता है कि वह प्राकृत या अप्राकृत में से किन अनुभावों का प्रदर्शन करे। इससे सिद्ध है कि नाटक में आलम्बन और अनुभाव में जनक और जन्य का सम्बन्ध नहीं होता। इधर दर्शक भी इन सबकी अवास्तविकता का ज्ञान रखने के कारण से नट के अनुभावों से उसके अनुभावों का अनुमान, जो बुद्धिगम्य है, करता है अनुभव नहीं करता। इस तथ्य से एक और कठिनाई सामने आती है।

(५) बुद्धिगम्य व्यापार भावगम्य कैसे बनता है ?

इन सब प्रश्नों से यह निष्कर्ष निकलता है कि दर्शक में व्यंजित रस नाटक या काव्य में व्यंग्य, रस कोटि तक पहुँचा भाव नहीं है। करुण रस पूर्ण नाटक को इसलिए नहीं देखते कि दूसरे के दुःख का भागी बनना मनुष्य का स्वभाव है और ऐसे स्थलों की अनुभूति प्रत्यक्ष जीवन की दुःखात्मक अनुभूति जैसी नहीं होती है।

अपने मत के प्रतिपादन के लिए हम सबसे पहले इस बात पर विचार करेंगे कि दर्शक नाटक देखने क्यों जाता है ? जिस कथा को वह देखने जा रहा है उससे मिलती जुलती वह अनेक कथाओं को जानता है या उसी कथा से थोड़ा बहुत या पूर्ण परिचित भी हो सकता है। इसलिए केवल कथा के व्यंग्य भाव का आकर्षण उसके लिए नहीं हो सकता। वह अतिरिक्त वस्तु क्या है जो दर्शक के आकर्षण का केन्द्र है।

दो व्यक्ति चलचित्रों की बातचीत करते चले जा रहे हैं। एक चित्र की फोटोग्राफी की बहुत तारीफ करता है दूसरा नायिका के अभिनय और निर्देशन की। एक को रंगमंच की सजावट बड़ी भायी दूसरे को प्राकृतिक दृश्य। नाटक में दर्शक कथा से अधिक पदे, सजावट और अभिनय पर मुग्ध होते देखे जाते हैं। हम काव्य-रस को सामाजिक के मुग्ध होने की दशा के अर्थ में लेते हैं। यह मुग्धता तभी सम्भव है जब अभिनय वास्तविकता और सामाजिक की कल्पना के अधिक निकट होता है। धनुष-भंग के समय परशुराम बने व्यक्ति के मन में क्रोध जागा या नहीं कौन जाने किन्तु यह सभी देखते हैं कि उसने क्रोध भाव का प्रदर्शन किया। और यह अभिनय जितना ही स्वाभाविक होगा सामाजिक उतना अधिक ही मुग्ध होगा। विलाप करती हुई परित्यक्ता सीता की कल्पना हम भी कर सकते हैं किन्तु उस कल्पना से आँसू नहीं बहते। रंगमंच पर उसी का सफल अभिनय देखकर हृदय कण्ठ-विगलित हो जाता है। इसका कारण यह है कि भाव को अनुभावों के भौतिक रूप में परिणत करने के लिए जिन प्रेरक तत्वों की आवश्यकता है रंगमंच पर वे प्रत्यक्ष देखने को आते हैं। श्रव्य काव्य में यही कार्य विशद वर्णन द्वारा सम्पन्न होता है। इस तरह अनुकूल परिस्थिति में सहअनुभूति और प्रतिकूल परिस्थिति में विरोधी अनुभूति (जो

मुखमय और दुःखमय दोनों हो सकती है) के साथ-साथ मनोमुग्धता भी रहती है। मुग्धता की स्थिति अपेक्षित अभिनय या वर्णन के देखने सुनने से उत्पन्न होती है। इन दोनों का विलक्षण मिश्रण ही काव्य-रस को आनन्द रूप और अलौकिक बनाता है—अलौकिक से तात्पर्य केवल इतना ही कि ससार की किसी अन्य वस्तु से ऐसी अनुभूति नहीं प्राप्त होती।

उपर्युक्त विवेचन इस बात को भी स्पष्ट कर देता है कि भरत ने जिस रस के निष्पन्न होने की बात कही है वह सामाजिक में होता है। रस-दशा का सीधा सम्बन्ध हृदय से है—चेतन से न कि अचेतन से। तब यह 'सरस वाक्य है' या 'यह उक्ति रसात्मक है' या 'यहाँ रस-ध्वनि है' कहने का क्या अर्थ ?

हमने पहले भी सकेत किया है कि 'रस ध्वनि की आत्मा है' कहकर आनन्दवर्धन अपने ही पूर्व कथन का विरोध करते प्रतीत होते हैं। किन्तु विरोध वास्तव में नहीं। जिस वाक्य को पढ़कर हृदय में किसी ऐसे तीव्र अभाव का अनुभव हो—अपने सम्बन्ध में, वक्ता के सम्बन्ध में या रचयिता के सम्बन्ध में—कि उस मुग्धावस्था में हृदय की अन्य सभी वृत्तियाँ शान्त हो जाँय तो वह रसात्मक कहलाएगा। इस मुग्धावस्था का स्तर और प्रकृति रस-ध्वनि की कोटि निर्धारित करते हैं। यह उस ध्वनि के सम्बन्ध में है जिसमें बुद्धि की अपेक्षा हृदय अधिक रहे। इसकी विपरीत स्थिति में वस्तु एव अलंकार ध्वनि होती है।

डॉ० एस० के० डे० ने रसानुभूति के प्रसंग में एक बड़ा सुन्दर प्रश्न उठाया है। इनका कहना है कि केवल रस-व्यजना के प्रसंग में ही रसानुभूति की चर्चा क्यों की जाती है ? क्या वस्तु और अलंकार-ध्वनि से युक्त काव्य आनन्ददायी नहीं होता ? वहाँ हम रस क्यों नहीं मानते ? ये इन दोनों ध्वनियों को भी रस-ध्वनि की कोटि का ही मानने के पक्ष में है।^१ ऐसा न करके संस्कृत काव्य-शास्त्र ने कला पक्ष को भाव पक्ष समझ लेने की भूल की है।

1. Again the theory maintains that feelings alone can be raised to the state of aesthetic relish by the idealizing capacity of poetry; but there is no adequate reason why the poetic intention of a descriptive matter, or even of a mere ornamental idea, can not become an aesthetic fact or Rasa. But as soon as mere matter or idea, like mere feeling, becomes a part of poet's intention, it becomes a form of its spiritual activity, an aesthetic fact capable of being equally well realised. It is not enough to say that a matter or ornament may be suggested, it is necessary to recognize that matter or idea can in poetic creation stand on the same footing as feeling, on which alone stress need not be laid.

हमारी धारणा है कि आनन्दवर्धन ने ध्वनि-सिद्धान्त द्वारा इस भूल को सुधार लिया है। रस-ध्वनि का सविस्तार वर्णन करने के बाद भी सभी प्रकार की ध्वनियाँ काव्य को उत्तम बनानेवाली होती हैं। समस्त ध्वनि-काव्य एक ही वर्ग के अन्तर्गत है। आनन्दवर्धन काव्य का सौन्दर्य ध्वनि में मानते हैं न कि रस में।

तब रस-ध्वनि की श्रेष्ठता की घोषणा क्यों ?

इसका कारण समूचे भारतीय समाज का काव्य के प्रति दृष्टिकोण है। भामह काव्य को धर्म, अर्थ, काम, और मोक्ष का प्रदाता समझते हैं।^१ मम्मट की दृष्टि से काव्य अनिष्ट का नाशक और परम आनन्द देनेवाला है।^२ इनको देखते हुए मनुष्य की वृत्तियों का परिष्कार रस-ध्वनि द्वारा सम्भव है। शेष दो व्यंग्य से सिद्ध होने और काव्यानुभूति की सीमा में आने पर भी इसके समकक्ष निश्चित रूप से नहीं हो सकते। प्रमाण इसका यह है कि रसपूर्ण स्थलो को पढ़ते समय हमारी आँखों में आँसू आ जाते हैं। क्या अन्य ध्वनि-स्थलो पर भी ऐसा होता है ? नहीं, फिर भी वस्तु या अलंकार-ध्वनि अपने चमत्कार से कुछ काल के लिए मन को रमाए रखती है। उतने ही अंशों में वह रस-ध्वनि के निकट है। वस्तु और अलंकार-ध्वनियों के रस में पर्यवसित होने का यही अर्थ है।^३ इसलिए हमारा सुझाव है कि रसानुभूति के स्थान पर काव्यानुभूति का प्रयोग हो रस के स्थलो पर वह भावात्मक होगी और शेष स्थलों पर क्रमशः ज्ञानात्मक और क्रियात्मक।

२

अलंकार और ध्वनि

सम्प्रदाय के रूप में अलंकार सम्प्रदाय रस सम्प्रदाय की भाँति ही अत्यन्त प्राचीन है। वैसे अलंकारों का व्यवहार ऋग्वेद में भी हुआ है। डॉ० डिके ने अपने खोजपूर्ण ग्रन्थ “द अली बिगिनिंग आफ पोएटिक्स इन ऋग्वेद” में यही प्रमाणित करने का प्रयत्न किया है कि उपमा, रूपक, अनुप्रास का ऋग्वेद में प्रभूत प्रयोग हुआ है। शब्द की लक्षणा शक्ति का भी आश्रय लिया गया है। जहाँ तक अलंकार-शास्त्र के पारिभाषिक शब्दों के प्रयोग का प्रश्न है केवल ‘उपमा’ शब्द ही मिलता है जिसका सायण ने अर्थ किया है— उपमान या दृष्टान्त।^४ आगे चलकर भास्क ने उपमा का विशद विवेचन किया है।

१. काव्यालंकार : १, २ ॥

२. काव्यप्रकाश : १, २ ॥

३. ...रस एव वस्तुत आत्मा, वस्त्वलंकारध्वनी तु सर्वथा रसं प्रति पर्यवस्येते इति

—अभिनवगुप्त : ध्व०लो० सहित : पृ० ८५.

४. बलदेव उपाध्याय : भारतीय साहित्य शास्त्र, खण्ड १ : पृ० १४

निघण्टु मे इदमिव, इदं आदि बारह पदो का संग्रह है जिन्हे उपमा नाम दिया गया है।^१ वस्तुतः अलंकारों के मूल में काम करनेवाली वृत्ति मानव को स्वभावतः उसकी प्रेरणा देती है। जाने अनजाने दिन भर मे असंख्य अलंकारो का प्रयोग मनुष्य कर जाता है। अलंकारो के स्वाभाविक स्फुरण से किसी को आपत्ति नही हो सकती क्योंकि उनसे वाणी की शोभावृद्धि ही होती है।

प्रतीत होता है आरम्भ मे काव्य के सभी शोभा धायक गुण अलंकार सजा से अभिहित किये जाते थे। इसके अन्तर्गत रस और गुण भी समा जाते थे। इण्डी का 'काव्यशोभाकरान् धर्मानलकारान् प्रचक्षते'^२ कथन इसी ओर संकेत करता है। यह भी सम्भव है कि काव्य का परीक्षण करते समय सबसे पहले आलोचको की दृष्टि इसी पर पड़ी हो। फिर जैसे जैसे काव्य के अन्य गुणो की खोज होती गई उनका नामकरण होता गया। सब कुछ हो जाने पर भी आचार्यों को लगा कि अलंकार काव्य का अपरिहार्य तत्त्व है। कुछ न होते हुए भी अलंकार से काव्य एक विशेष ऊँचाई तक उठ आता है।

अलंकार इतिहास के काल-विभाजन के लिए आनन्दवर्धन को मध्यबिन्दु माना जा सकता है। उनके पहले का युग मुख्यतः आलोच्य ग्रन्थो के प्रणयन का था। आचार्य अलंकारो के उदाहरणो के लिए स्वयं रचना करते थे। यह ऊर्ध्वमुखी विकास का युग था। इसमे काव्य के अनेक तत्त्व सामने आए किन्तु उनकी ठीक ठीक व्यवस्था न हो पाई।

उपमादि के अर्थ मे 'अलंकारो' की विस्तृत व्याख्या करनेवाला प्रथम ग्रन्थ भामह कृत काव्यालंकार मिलता है। इसके पूर्व भरत के नाट्यशास्त्र मे केवल चार अलंकारो—उपमा, दीपक, रूपक, और यमक—का निर्देशन मिलता है।^३ इससे अधिक के लिए उस ग्रन्थ मे स्थान भी नही था क्योंकि उसका मुख्य विषय दृश्य काव्य था। फिर भी यदि वे चाहते तो इसके साथ ही कुछ और नाम भी जोड़ सकते थे पर शायद उस युग मे केवल इन्हे ही मान्यता प्राप्त थी।

हमारा विश्वास है कि काव्य के लिए अलंकार को अनिवार्य^४ मानने वाले भामह प्रथम आचार्य नही है। नाट्य शास्त्र के प्रणयन के पश्चात् या उसके पहले से,

१. पी० बी० काणे : हिस्ट्री आव संस्कृत पोएटिक्स : पृ० ३२५

२. काव्यादर्श : २, १

३. उपमा, दीपकं चैव रूपकं यमकं तथा।

काव्यस्येते ह्यलंकाराश्चत्वारः परिकीर्तिताः ॥ १७, ४३ ॥

४. श्रुतिपेशलत्वसम्पादकेन बन्धस्य कोमलत्वमात्रेण काव्यव्यपदेशोचिता चाहता गिरां न जायते। वक्रयोरभिध्यशब्दयोर्घटना तु वाचामलकृतिः।

—भामह : काव्यालंकार : पृ० १७

विद्वानों^१ में श्रव्य-काव्य सम्बन्धी चर्चा आरम्भ हुई होगी। उपमा-दीपक को ज्यों का त्यों ग्रहण करने में कोई कठिनाई नहीं थी। भामह ने प्रथम वर्ग में जिन अलंकारों को रखा वे सर्वमान्य थे।^२ भरत द्वारा गिनाये गये अलंकारों में अनुप्रास एक और जुड़ गया था। उल्लेखनीय रस एवं भाव को ग्रहण करने में। नाटक में सब कुछ प्रत्यक्ष होने में विभाव अनुभाव के प्रदर्शन से उसकी अभिव्यक्ति में कोई कठिनाई नहीं थी किन्तु श्रव्य काव्य में इसे किस वर्ग के अन्तर्गत रखा जाय? रस तत्त्व से भामह अपरिचित नहीं थे, उसकी अवहेलना करने का भी कोई विचार नहीं था। प्रश्न था काव्य में उसके स्थान निर्धारण का। वास्तव में इन्होंने इसी कठिनाई का प्रेयः, रसवत् और ऊर्जस्वि अलंकारों की कल्पना द्वारा समाधान किया है। हम उन व्यक्तियों से सहमत नहीं हैं जो यह कहते हैं कि भामह ने रस को अलंकारों की श्रेणी में रखकर उसके महत्त्व को गौण कर दिया है। बात ठीक इसके विपरीत है। स्वाभाविक रूप से जिन स्थलों पर उस समय के प्रचलित अलंकार आ जाते थे उनका सौन्दर्य तत्तद् अलंकारों की संज्ञा द्वारा प्रकट हो जाता था किन्तु जहाँ उनमें से कोई भी अलंकार नहीं है फिर भी काव्य में रमणीयता—भावोद्बोधन की शक्ति—है उन स्थलों का सौन्दर्य कैसे प्रकट किया जाय? इसी समस्या के समाधान के फलस्वरूप उक्त अलंकारों (प्रेयः आदि) की खोज हुई है। “विभावानुभाव……” का अक्षरशः पालन करनेवाला युग बाद में आया और उसकी ऋटियों से भी विद्वान अपरिचित नहीं हैं। सभी रसध्वनि के प्रसंगों में यह चरितार्थ नहीं होता है यह हमने आगे के अध्याय में दर्शाया है।

अतः दृश्य-काव्य की पद्धति पर ही श्रव्य-काव्य की आलोचना न करते हुए भी रस एवं भाव तत्त्व को काव्य की शोभा स्वीकार कर भामह ने इनमें अपनी दृढ़ आस्था प्रकट की है। जिस प्रकार आनन्दवर्धन ध्वनि के व्यवस्थापक होते हुए भी रस के सबसे बड़े समर्थक थे। उसी प्रकार भामह भी अलंकारों के समर्थक होते हुए भी रस के प्रति पूर्ण आस्थावान थे। वे किसी न किसी प्रकार से रस के

१. भामह ने मेधावी का उल्लेख किया है जो सम्भवतः इस क्षेत्र में उनके पूर्वज रहे होंगे—

यथासंख्यमथोत्प्रेक्षामलंकारद्वयं विदुः ।

संख्यामिति मेधावी नोत्प्रेक्षाऽभिहिता ऋचितः ॥२,८८॥—काव्यालंकार

इस छन्द के आधार पर डॉ० डे ने कल्पना की है कि उत्प्रेक्षा अलंकार मेधावी की खोज हो सकता है।

२. अनुप्रासः सयमको रूपकं दीपकोपमे ।

इति वाचामलंकाराः पंचैवान्यैरुदाहृताः ॥२,४॥ भामहः काव्यालंकार

है। यदि कोई निर्व्यक्तिक अनुभूति की सीमा से निकलकर वैयक्तिक अनुभूति में प्रवेश कर जाता है (अर्थात् नाटक में वर्णित भावों से सम्बन्ध स्वयं से जोड़ ले) तो निश्चय ही वह रंगमंच पर भी शठनायक को दण्ड देने के लिए पहुँच सकता है।

भारतीय काव्य-शास्त्र का साधारणीकरण का सिद्धान्त कला के उपभोग की एक मात्र व्याख्या है और सौन्दर्य शास्त्र को सबसे बड़ी देन है।

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने साधारणीकरण की एक दूसरी ही व्याख्या की। वह है—“पाठक या श्रोता के मन में जो व्यक्ति विशेष या वस्तु विशेष आती है वह जैसे काव्य में वर्णित ‘आश्रय’ के भाव का आलम्बन होती है। वैसे ही सब सहृदय पाठकों या श्रोताओं के भाव का आलम्बन बन जाती है।”^१ आचार्य जी की यह व्याख्या उनके स्थायी भावों की परिभाषा (वे ही स्थायी भाव कहला सकते हैं जो सब सहृदयों में समान रूप से आश्रय पा सकें)^२ से प्रभावित है। यदि उन्होंने अपनी मान्यता का पुनः परीक्षण किया होता तो इसकी उलझनों से स्वयं चकित रह जाते।

यदि नट के मन में उठा भाव दर्शकों के मन में भी उठता है तो इसका अर्थ यह हुआ कि राम रूप नट के साथ साथ दर्शक भी सीता के प्रति रति का अनुभव करते हैं। फिर भावानुभव के पश्चात् जिन अनुभावों का प्रदर्शन नट करता है उन्हीं का प्रदर्शन दर्शक भी क्यों नहीं करते (शायद समूह में होने के कारण से डरते हैं)। कभी ठीक इसका उलटा होता है। उधर नट क्रोध का प्रदर्शन कर रहा है इधर दर्शक हर्षध्वनि कर रहे हैं, उधर लंका के जलने का दृश्य उपस्थित है इधर लोग तालियाँ पीट रहे हैं।

इस शका के समाधान के लिए कहा जा सकता है कि दर्शक अपनी प्रकृति के अनुकूल पात्रों के भावों को ही हृदय में स्थान देता है। तब क्या शेष पात्रों का अभिनय भावहीन ही रह जाता है। यदि कोई कहे ‘सबके’ तो वह भी असम्भव है। नाटक में नट और नटी परस्पर भावों के आलम्बन और आश्रय होते हैं। बेचारा दर्शक अकेले ही इस द्विविध व्यक्तित्व का भार कैसे वहन कर सकता है। इससे स्पष्ट है कि नाटक में नट के भाव का आलम्बन सभी के भाव का आलम्बन नहीं होता। अतः यह निश्चित रूप से स्वीकार करना पड़ेगा कि काव्य में प्रदर्शित या वर्णित भाव और रस उस भाव और रस से भिन्न है जिनकी अनुभूति सामाजिक को उनके दर्शन या पठन से होती है।

अन्तिम बात के अलौकिकत्व पक्ष पर डॉ० राकेश गुप्त की यह आपत्ति है काव्य के रसास्वादन के सभी उपकरण—एक पक्ष में काव्य (रंगमंच पर प्रदर्शित विभाव-

१. चिन्तामणि, भाग १ : पृ० २२९

२. रस-मीमांसा : पृ० २०५

अनुभाव तथा उद्दीपन) और दूसरे पक्ष में सामाजिक के अपने भाव तथा उमके 'बिकार'—लौकिक ही हैं। अतः उन सबकी क्रिया प्रतिक्रिया से अलौकिक रस की निष्पत्ति नहीं हो सकती।^१ काव्य-रस के सुखात्मक होने पर भी इन्हे आपत्ति है। यह स्वाभाविक है क्योंकि उमके आधार को ही ये झूठ मानते हैं।

रामचन्द्र और गुणचन्द्र कृत 'नाट्यदर्पण' का प्रमाण^२ देते हुए डॉ० गुप्त ने सिद्ध किया है कि करुण, रौद्र, बीभत्स और भयानक रसों की अनुभूति दुखात्मक ही होती है किन्तु फिर भी ऐसे स्थलों को बार बार पढ़ने या ऐसी घटनाओं को बार बार देखने की इच्छा इसीलिए होती है यह मनुष्य का स्वभाव है।^३ इस संबंध में इनका उदाहरण है—

एक वृद्ध व्यक्ति के पास एक दुखिया आती है। यदि दुखिया उस वृद्ध का विश्वास प्राप्त कर ले तो कोई कारण नहीं कि वृद्ध उसकी दुःख कथा को न सुने। सामान्य जीवन में तो अपरिचित व्यक्ति पर अविश्वास भी किया जा सकता है किन्तु काव्य के सभी पात्र बाहर भीतर से पहचाने हुए होते हैं। अतः कोई कारण नहीं कि उसके दुःख से हम दुखी न हों।

यहाँ विद्वान् डॉक्टर मनुष्य स्वभाव की दुहाई देकर सभी उलझनों से मुक्त हो गए।

अंग्रेजी के प्रसिद्ध आलोचक और नाट्य साहित्य के अधिकृत विद्वान् एलरडाइस निकाल ने इसकी और भी विचित्र व्याख्या की है। उनकी धारणा है कि दुखात्मक नाटकों को देखते समय हम कुछ काल के लिए नाटककार की श्रेणी में आ बैठते हैं। हम जानते हैं कि पात्र कल्पित हैं इसलिए उन्हें कष्ट भोगते देखकर वही आनन्द आता है जो एक लड़के को तितली को लड़पता हुआ देखकर आता है।^४ इस मत की असम्भाव्यता स्वयं सिद्ध है। भारतीय मान्यता के प्रकाश में काव्य का प्रयोजन ही उसका प्रत्याख्यान कर देता है। इसकी दूसरी त्रुटि यह है कि इसमें काव्य द्वारा भावोद्बोधन और व्यावहारिक जीवन में भावोद्बोधन की प्रक्रिया में कोई भेद नहीं किया गया है।

दोनों का अन्तर इस प्रकार समझा जा सकता है .

१. डॉ० राकेश गुप्त : सायकालाजिक स्टडीज़ इन रस, सूमिका माग : पृ० ५

२. वही : पृ० ७५ से ७७ तक

३. स्थायी भाव : भित्तोत्कर्षो विभाव-व्यभिचारिभिः।

स्पष्टानुभावनिश्चयः सुख-दुःखात्मको रसः ॥३, ७॥ नाट्यदर्पण

4. We stand for a moment alongside the dramatist creator, and smile at the puppets...but perhaps in the world of theatre, where we know that the figures are unreal, we retain enough of the spirit of the boy who loves to see a butterfly struggling on a pin.

(१) डॉ० गुप्त के अनुसार मन की जिस वृत्ति के कारण से वृद्ध दुखिया की कहानी ध्यान से सुनता है वही वृत्ति मनुष्य को नाटक के करुणाजनक स्थलों को बार बार देखने की प्रेरणा देती है। शका हो सकती है कि एक बार दुखिया की कहानी सुन लेने पर भी क्या वृद्ध बार बार उसे सुनने की इच्छा रखेगा। इसी प्रकार जिस भयकर दुर्घटना को देखकर वह चीख उठा था क्या वैसी दुर्घटनाये बार बार देखना पसंद करेगा। रसानुभूति को सुखात्मक मानते समय प्रश्न केवल यही नहीं है करुण प्रसंगो को सामाजिक इतने मनोयोग से क्यों देखता है बल्कि यह भी कि सब कुछ जान लेने पर भी, यहाँ तक कि अमुक स्थल पर उसके आँसू आ जायेंगे, वह एक ही बार उसे देखकर सन्तुष्ट क्यों नहीं हो जाता। उधर वृद्ध दुखिया की कथा दो तीन बार से अधिक नहीं सुनेगा, सुनेगा भी तो आँसू शायद ही आये।

(२) दूसरा प्रश्न यह कि नाटक के सम्पूर्ण अभिनय तथा घटनाओं को अवास्तविक समझते हुए भी भाव का आलम्बन कैसे बन जाने देते हैं? हम जानते हैं कि खलनायक का अभिनय करनेवाला व्यक्ति जीवन में कितना सीधा है फिर भी आक्रोश का भाव जाग उठता है। यह आक्रोश अनुकरण कर्ता के प्रति होता है या अनुकार्य के प्रति? क्या व्यावहारिक जीवन में भी ऐसी जानकारी प्राप्त हो जाने पर उक्त भाव जागेगा? यदि नहीं, तो स्पष्ट है कि काव्य द्वारा भावोद्बोधन की प्रक्रिया व्यावहारिक जीवन के भावोद्बोधन से भिन्न है। प्रथम में यह प्रक्रिया त्रिकोण बनाती है और द्वितीय में सरल रेखा।

(३) इसी से मिलता जुलता एक और प्रश्न है। यदि प्रत्यक्ष जीवन में किसी पुतले को गढ़े में ढकेल दिया जाय तो किसी के मन में कोई भाव नहीं जागेगा (जागेगा भी तो हर्ष का) किन्तु चलचित्र में यह जानते हुए भी जो कुछ दिखाई दे रहा है सब छाया मात्र है, ऐसा कोई दृश्य आ जाने पर दिल बैठ जाता है। छाया रूप नायिका के सुख दुख के हम भागी बनते ही हैं।

(४) एक और बात की ओर प्राचीन आचार्यों का ध्यान नहीं गया, आधुनिक मनोवैज्ञानिकों का गया भी तो कोई उचित समाधान प्रस्तुत नहीं किया। नाटक में नट द्वारा प्रदर्शित अनुभाव वस्तुतः भावजन्य नहीं होते। नट का ध्यान आलम्बन विभाव पर उतना नहीं होता जितना इस पर कि वह कौन सी ऐसी भगिमा प्रदर्शित करे कि दर्शक उसमें अमुक भाव जगा हुआ प्रतीत करे। कारण स्पष्ट है। वह स्वयं दुष्यन्त नहीं है। यह भी सम्भव है कि शकुन्तला का अभिनय कोई पुरुष पात्र कर रहा हो। चलचित्र के निर्माण में आलम्बन के स्थान पर कैमरा होता है। और इन सबके अतिरिक्त वे परिस्थितियाँ भी नहीं होती जिनमें प्राकृतिक रति भाव जागता है (क्योंकि पर्दे प्रकाश इत्यादि के द्वारा उत्पन्न वातावरण की कृत्रिमता को वह शायद ही कभी भूलता हो)। यदि थोड़ी देर के लिए मान भी लिया जाय कि नट में रत्यादि

भाव जागते हैं तो भी यह नहीं कहा जा सकता कि तज्जन्य अनुभाव सर्वस्वीकृत ढंग के ही हों। प्राकृत भावों के जाग जाने पर नट एक और कठिनाई में पड सकता है कि वह प्राकृत या अप्राकृत में मे किन अनुभावों का प्रदर्शन करे। इससे सिद्ध है कि नाटक में आलम्बन और अनुभाव मे जनक और जन्य का सम्बन्ध नहीं होता। इधर दर्शक भी इन सबकी अवास्तविकता का ज्ञान रखने के कारण से नट के अनुभावों से उसके अनुभावो का अनुमान, जो बुद्धिगम्य है, करता है अनुभव नहीं करता। इस तथ्य से एक और कठिनाई सामने आती है।

(५) बुद्धिगम्य व्यापार भावगम्य कैसे बनना है ?

इन सब प्रश्नो से यह निष्कर्ष निकलता है कि दर्शक मे व्यजित रस नाटक या काव्य मे व्यंग्य, रस कोटि तक पहुँचा भाव नहीं है। करुण रस पूर्ण नाटक को इसलिए नहीं देखते कि दूसरे के दुःख का भागी बनना मनुष्य का स्वभाव है और ऐसे स्थलो की अनुभूति प्रत्यक्ष जीवन की दुखात्मक अनुभूति जैसी नहीं होती है।

अपने मत के प्रतिपादन के लिए हम सबसे पहले इस बात पर विचार करेंगे कि दर्शक नाटक देखने क्यों जाता है ? जिम कथा को वह देखने जा रहा है उससे मिलती जुलती वह अनेक कथाओं को जानता है या उसी कथा से थोड़ा बहुत या पूर्ण परिचित भी हो सकता है। इसलिए केवल कथा के व्यंग्य भाव का आकर्षण उसके लिए नहीं हो सकता। वह अतिरिक्त वस्तु क्या है जो दर्शक के आकर्षण का केन्द्र है।

दो व्यक्ति चलचित्रों की बातचीत करते चले जा रहे हैं। एक चित्र की फोटोग्राफी की बहुत तारीफ करता है दूसरा नायिका के अभिनय और निर्देशन की। एक को रंगमंच की सजावट बड़ी भायी दूसरे को प्राकृतिक दृश्य। नाटक में दर्शक कथा से अधिक पदों, सजावट और अभिनय पर मुग्ध होते देखे जाते हैं। हम काव्य-रस को सामाजिक के मुग्ध होने की दशा के अर्थ में लेते हैं। यह मुग्धता तभी सम्भव है जब अभिनय वास्तविकता और सामाजिक की कल्पना के अधिक निकट होता है। घनुष-भंग के समय परशुराम बने व्यक्ति के मन में क्रोध जागा या नहीं कौन जाने किन्तु यह सभी देखते हैं कि उसने क्रोध भाव का प्रदर्शन किया। और यह अभिनय जितना ही स्वाभाविक होगा सामाजिक उत्तना अधिक ही मुग्ध होगा। विलाप करती हुई परिस्यक्ता सीता की कल्पना हम भी कर सकते हैं किन्तु उम कल्पना से आँसू नहीं बहते। रंगमंच पर उसी का सफल अभिनय देखकर हृदय करुणा-विगलित हो जाता है। इसका कारण यह है कि भाव को अनुभावों के भौतिक रूप में परिणत होने के लिए जिन प्रेरक तत्वो की आवश्यकता है रंगमंच पर वे प्रत्यक्ष देखने को मिलते हैं। श्रव्य काव्य मे यही कार्य विशद् वर्णन द्वारा सम्पन्न होता है। इस तरह अनुकूल परिस्थिति मे सहअनुभूति और प्रतिकूल परिस्थिति में विरोधी अनुभूति (जो

सुखमय और दुःखमय दोनों हो सकती है) के साथ-साथ मनोमुग्धता भी रहती है। मुग्धता की स्थिति अपेक्षित अभिनय या वर्णन के देखने सुनने से उत्पन्न होती है। इन दोनों का विलक्षण मिश्रण ही काव्य-रस को आनन्द रूप और अलौकिक बनाता है—अलौकिक से तात्पर्य केवल इतना ही कि ससार की किसी अन्य वस्तु से ऐसी अनुभूति नहीं प्राप्त होती।

उपर्युक्त विवेचन इस बात को भी स्पष्ट कर देता है कि भरत ने जिस रस के निष्पन्न होने की बात कही है वह सामाजिक में होता है। रस-दशा का सीधा सम्बन्ध हृदय से है—चेतन से न कि अचेतन से। तब यह 'सरस वाक्य है' या 'यह उक्ति रसात्मक है' या 'यहाँ रस-ध्वनि है' कहने का क्या अर्थ ?

हमने पहले भी सकेत किया है कि 'रस ध्वनि की आत्मा है' कहकर आनन्दवर्धन अपने ही पूर्व कथन का विरोध करते प्रतीत होते हैं। किन्तु विरोध वास्तव में नहीं। जिस वाक्य को पढ़कर हृदय में किसी ऐसे तीव्र अभाव का अनुभव हो—अपने सम्बन्ध में, वक्ता के सम्बन्ध में या रचयिता के सम्बन्ध में—कि उस मुग्धावस्था में हृदय की अन्य सभी वृत्तियाँ शान्त हो जाँय तो वह रसात्मक कहलाएगा। इस मुग्धावस्था का स्तर और प्रकृति रस-ध्वनि की कोटि निर्धारित करते हैं। यह उस ध्वनि के सम्बन्ध में है जिसमें बुद्धि की अपेक्षा हृदय अधिक रमे। इसकी विपरीत स्थिति में वस्तु एवं अलंकार ध्वनि होती है।

डॉ० एस० के० डे० ने रसानुभूति के प्रसंग में एक बड़ा सुन्दर प्रश्न उठाया है। इनका कहना है कि केवल रस-व्यजना के प्रसंग में ही रसानुभूति की चर्चा क्यों की जाती है ? क्या वस्तु और अलंकार-ध्वनि से युक्त काव्य आनन्ददायी नहीं होता ? वहाँ हम रस क्यों नहीं मानते ? ये इन दोनों ध्वनियों को भी रस-ध्वनि की कोटि का ही मानने के पक्ष में है।¹ ऐसा न करके संस्कृत काव्य-शास्त्र ने कला पक्ष को भाव पक्ष समझ लेने की भूल की है।

1. Again the theory maintains that feelings alone can be raised to the state of aesthetic relish by the idealizing capacity of poetry; but there is no adequate reason why the poetic intention of a descriptive matter, or even of a mere ornamental idea, can not become an aesthetic fact or Rasa . . . But as soon as mere matter or idea, like mere feeling, becomes a part of poet c intention, it becomes a form of its spiritual activity, an aesthetic fact capable of being equally well realished. It is not enough to say that a matter or ornament may be suggested; it is necessary to recognize that matter or idea can in poetic creation stand on the same footing as feeling, on which alone stress need not be laid.

हमारी धारणा है कि आनन्दवर्धन ने ध्वनि-सिद्धान्त द्वारा इस भूल को सुधार लिया है। रस-ध्वनि का सविस्तार वर्णन करने के बाद भी सभी प्रकार की ध्वनियों काव्य को उत्तम बनानेवाली होती है। समस्त ध्वनि-काव्य एक ही वर्ग के अन्तर्गत है। आनन्दवर्धन काव्य का सौन्दर्य ध्वनि में मानने हैं न कि रस में।

तब रस-ध्वनि की श्रेष्ठता की घोषणा क्यों ?

इसका कारण समूचे भारतीय समाज का काव्य के प्रति दृष्टिकोण है। भामह काव्य को धर्म, अर्थ, काम, और मोक्ष का प्रदाता समझते हैं।^१ मम्मट की दृष्टि से काव्य अनिष्ट का नाशक और परम आनन्द देनेवाला है।^२ इनको देखते हुए मनुष्य की वृत्तियों का परिष्कार रस-ध्वनि द्वारा सम्भव है। शेष दो व्यंग्य में सिद्ध होने और काव्यानुभूति की मीमा में आने पर भी इसके समकक्ष निश्चित रूप से नहीं हो सकते। प्रमाण इसका यह है कि रसपूर्ण स्थलों को पढ़ते समय हमारी आँखों में आँसू आ जाते हैं। क्या अन्य ध्वनि-स्थलों पर भी ऐसा होता है ? नहीं, फिर भी वस्तु या अलंकार-ध्वनि अपने चमत्कार से कुछ काल के लिए मन को रमाए रखती है। उतने ही अंशों में वह रस-ध्वनि के निकट है। वस्तु और अलंकार-ध्वनियों के रस में पर्यवसित होने का यही अर्थ है।^३ इसलिए हमारा सुझाव है कि रसानुभूति के स्थान पर काव्यानुभूति का प्रयोग हो रस के स्थलों पर वह भावात्मक होगी और शेष स्थलों पर क्रमशः ज्ञानात्मक और क्रियात्मक।

२

अलंकार और ध्वनि

सम्प्रदाय के रूप में अलंकार सम्प्रदाय रस सम्प्रदाय की भाँति ही अत्यन्त प्राचीन है। वैसे अलंकारों का व्यवहार ऋग्वेद में भी हुआ है। डॉ० डिके ने अपने खोजपूर्ण ग्रन्थ "द अली बिगिनिंग आफ पोएटिक्स इन ऋग्वेद" में यही प्रमाणित करने का प्रयत्न किया है कि उपमा, रूपक, अनुप्रास का ऋग्वेद में प्रभूत प्रयोग हुआ है। शब्द की लक्षणा शक्ति का भी आश्रय लिया गया है। जहाँ तक अलंकार-शास्त्र के पारिभाषिक शब्दों के प्रयोग का प्रश्न है केवल 'उपमा' शब्द ही मिलता है जिसका सायण ने अर्थ किया है—उपमान या दृष्टान्त।^४ आगे चलकर भास्क ने उपमा का विशद विवेचन किया है।

१. काव्यालंकार : १, २ ॥

२. काव्यप्रकाश : १, २ ॥

३. ...रस एव वस्तुत आत्मा, वस्त्वलंकारध्वनी तु सर्वथा रसं प्रति पर्यवस्येते इति

—अमिनवगुप्त : ध्व०लो० सहित : पृ० ८५.

४. बलदेव उपाध्याय : भारतीय साहित्य शास्त्र, खण्ड १ : पृ० १४

निघण्टु में इदमिव, इदं आदि बारह पदों का संग्रह है जिन्हे उपमा नाम दिया गया है।^१ वस्तुतः अलंकारों के मूल में काम करनेवाली वृत्ति मानव को स्वभावतः उसकी प्रेरणा देती है। जाने अनजाने दिन भर में असंख्य अलंकारों का प्रयोग मनुष्य कर जाता है। अलंकारों के स्वाभाविक स्फुरण से किसी को आपत्ति नहीं हो सकती क्योंकि उनसे वाणी की शोभावृद्धि ही होती है।

प्रतीत होता है आरम्भ में काव्य के सभी शोभा धायक गुण अलंकार सज्ञा से अभिहित किये जाते थे। इसके अन्तर्गत रस और गुण भी समा जाते थे। दण्डी का 'काव्यशोभाकरान् धर्मानलकारान् प्रचक्षते'^२ कथन इसी ओर संकेत करता है। यह भी सम्भव है कि काव्य का परीक्षण करते समय सबसे पहले आलोचकों की दृष्टि इसी पर पड़ी हो। फिर जैसे जैसे काव्य के अन्य गुणों की खोज होती गई उनका नामकरण होता गया। सब कुछ हो जाने पर भी आचार्यों को लगा कि अलंकार काव्य का अपरिहार्य तत्त्व है। कुछ न होते हुए भी अलंकार से काव्य एक विशेष ऊँचाई तक उठ आता है।

अलंकार इतिहास के काल-विभाजन के लिए आनन्दवर्धन को मध्यबिन्दु माना जा सकता है। उनके पहले का युग मुख्यतः आलोच्य ग्रन्थों के प्रणयन का था। आचार्य अलंकारों के उदाहरणों के लिए स्वयं रचना करते थे। यह ऊर्ध्वमुखी विकास का युग था। इसमें काव्य के अनेक तत्त्व सामने आए किन्तु उनकी ठीक ठीक व्यवस्था नहीं हो पाई।

उपमादि के अर्थ में 'अलंकारों' की विस्तृत व्याख्या करनेवाला प्रथम ग्रन्थ भामह कृत काव्यालंकार मिलता है। इसके पूर्व भरत के नाट्यशास्त्र में केवल चार अलंकारों—उपमा, दीपक, रूपक, और यमक—का निर्देशन मिलता है।^३ इससे अधिक के लिए उस ग्रन्थ में स्थान भी नहीं था क्योंकि उसका मुख्य विषय दृश्य काव्य था। फिर भी यदि वे चाहते तो इसके साथ ही कुछ और नाम भी जोड़ सकते थे पर शायद उस युग में केवल इन्हीं ही मान्यता प्राप्त थी।

हमारा विश्वास है कि काव्य के लिए अलंकार को अनिवार्य^४ मानने वाले भामह प्रथम आचार्य नहीं हैं। नाट्य शास्त्र के प्रणयन के पश्चात् या उसके पहले में,

१. पी० बी० काणे : हिस्ट्री आव संस्कृत पोएटिक्स : पृ० ३२५

२. काव्यादर्श : २, १

३. उपमा, दीपकं चैव रूपकं यमकं तथा ।

काव्यस्येते ह्यलंकाराश्चत्वारः परिकीर्तिताः ॥१७, ४३॥

४. श्रुतिपेशलत्वसम्पादकेन बन्धस्य कोमलत्वमात्रेण काव्यव्यपदेशोचिता चारुता गिरां न जायते । वक्रयोरभिध्यशब्दयोर्घटना तु वाचामलकृतिः ।

—भामह : काव्यालंकार : पृ० १७

विद्वानों^१ में श्रव्य-काव्य सम्बन्धी चर्चा आरम्भ हुई होगी। उपमा-दीपक को ज्यों का त्यों ग्रहण करने में कोई कठिनाई नहीं थी। भामह ने प्रथम वर्ग में जिन अलंकारों को रखा वे सर्वमान्य थे।^२ भरत द्वारा गिनाये गये अलंकारों में अनुप्रास एक और जुड़ गया था। उल्लेखन थी रस एव भाव को ग्रहण करने में। नाटक में सब कुछ प्रत्यक्ष होने में विभाव अनुभाव के प्रदर्शन से उसकी अभिव्यक्ति में कोई कठिनाई नहीं थी किन्तु श्रव्य काव्य में इसे किस वर्ग के अन्तर्गत रखा जाय? रस तत्व से भामह अपरिचित नहीं थे, उसकी अवहेलना करने का भी कोई विचार नहीं था। प्रश्न था काव्य में उसके स्थान निर्धारण का। वास्तव में इन्होंने इसी कठिनाई का प्रेयः, रसवत् और ऊर्जस्वि अलंकारों की कल्पना द्वारा समाधान किया है। हम उन व्यक्तियों से सहमत नहीं हैं जो यह कहते हैं कि भामह ने रस को अलंकारों की श्रेणी में रखकर उसके महत्त्व को गौण कर दिया है। बात ठीक इसके विपरीत है। स्वाभाविक रूप से जिन स्थलों पर उस समय के प्रचलित अलंकार आ जाते थे उनका सौन्दर्य तत्तद्दलंकारों की सजा द्वारा प्रकट हो जाता था किन्तु जहाँ उनमें से कोई भी अलंकार नहीं है फिर भी काव्य में रमणीयता—भावोद्बोधन की शक्ति—है उन स्थलों का सौन्दर्य कैसे प्रकट किया जाय? इसी समस्या के समाधान के फलस्वरूप उक्त अलंकारों (प्रेयः आदि) की खोज हुई है। “विभावानुभाव . . .” का अक्षरशः पालन करनेवाला युग बाद में आया और उसकी ऋटियों से भी विद्वान अपरिचित नहीं हैं। सभी रसध्वनि के प्रसंगों में यह चरितार्थ नहीं होता है यह हमने आगे के अध्याय में दर्शाया है।

अतः दृश्य-काव्य की पद्धति पर ही श्रव्य-काव्य की आलोचना न करते हुए भी रस एव भाव तत्त्व को काव्य की शोभा स्वीकार कर भामह ने इनमें अपनी दृढ़ आस्था प्रकट की है। जिस प्रकार आनन्दवर्धन ध्वनि के व्यवस्थापक होते हुए भी रस के सबसे बड़े समर्थक थे। उसी प्रकार भामह भी अलंकारों के समर्थक होते हुए भी रस के प्रति पूर्ण आस्थावान थे। वे किसी न किसी प्रकार से रस के

१. भामह ने मेधावी का उल्लेख किया है जो सम्भवतः इस क्षेत्र में उनके पूर्वज रहे होंगे—

यथासंख्यमयोत्प्रेक्षामलंकारद्वयं विदुः।

संख्यानसिद्धि मेधावी नोत्प्रेक्षाऽभिहिता स्वचितः ॥२, ८८॥—काव्यालंकार

इस छन्द के आधार पर डॉ० डे ने कल्पना की है कि उत्प्रेक्षा अलंकार मेधावी की खोज हो सकता है।

२. अनुप्रासः सयमको रूपकं दीपकोपमे।

इति वाचामलंकाराः पंचैवान्यैस्त्राहृताः ॥२, ४॥ भामहः : काव्यालंकार

अस्तित्व और उसके उचित स्थान का निर्देशन करना चाहते थे जो प्रेयादि को तृतीय परिच्छेद के आरम्भ में रखकर उन्होंने किया भी। स्वयं व्यवस्थित किये गये अलकारों में प्रेयादि को शीर्ष स्थान मिला है यह इनके रस की स्पष्ट स्वीकृति का सबसे बड़ा प्रमाण है। श्रुतिपेशल वर्णों के नियोजन मात्र में जब ये काव्यत्व अस्वीकार करते हैं तब सम्भवतः ऐसे स्थलों की ओर सकेत है जो तथ्य की सूचना मात्र देते हैं। ऐसे वर्णों के संयोग से जहाँ कोई भाव भी जगता है वह प्रेयादि का विषय स्वयं ही बन जायगा।

भामह ने अलकारों का वर्गीकरण किसी वैज्ञानिक आधार पर नहीं किया। प्रथम वर्ग में सर्वमान्य अलकार है, द्वितीय वर्ग में विवादास्पद किन्तु भामह को मान्य अलकार है। ये हैं—आक्षेप, अर्थान्तरन्यास, व्यतिरेक, विभावना, समासोक्ति और अतिशयोक्ति।^१ तीसरे वर्ग के हेतु, सूक्ष्म और लेश अलकारों का वक्रोक्ति के अभाव में खण्डन किया है।^२ भामह वक्रोक्ति से इतने प्रभावित है कि इसे ही सब अलकारों का मूल मानते हैं।^३ ध्यान रहे वक्रोक्ति इनके मत से कोई अलकार नहीं है। वह अलकारों में चमत्कार उत्पन्न करनेवाला मूल तत्त्व है। ऐसा कह कर उन्होंने उन रचनाओं का खण्डन किया है जिनमें चमत्कारहीन श्रुतिपेशल वर्णों की योजना या तुकबन्दी मात्र होती है। जहाँ न बुद्धि का चमत्कार है न भावों का उच्छल प्रवाह उसे काव्य की कोटि में कैसे रखा जाय? इससे भामह की सूक्ष्म बुद्धि का परिचय मिलता है।

चतुर्थ वर्ग में यथासख्य और उत्प्रेक्षा अलकार मानने की आवश्यकता इसलिए पड़ी कि इनको माननेवालों की संख्या अधिक रही होगी। अन्त में स्वभावोक्ति का अवहेलना पूर्वक उल्लेख हुआ है इसका कारण यह है कि स्वभाव के यथातथ्य कथन में कोई चमत्कार नहीं होता। यहाँ हमें भूलना नहीं चाहिए कि भामह ने प्रेयादि अलकारों और स्वभावोक्ति में अन्तर अवश्य रखा होगा।

तृतीय परिच्छेद में 'स्वयं निश्चित' किये हुए तेईस अलकारों की सविस्तार व्याख्या है। अन्त में कुछ लोगों के मत से आशीः अलंकार का यो ही उल्लेख कर दिया है। ये स्वयं उसके पक्ष में प्रतीत नहीं होते।

इस प्रकार श्रव्य-काव्य का विवेचन करने वाले प्रथम ग्रन्थ में ही अलकारों का इतना विस्तृत विवेचन देखते हुए भामह की मेधाशक्ति पर आश्चर्य होता है।

१. काव्यालंकार : २, ६६ ब ६७

२. हेतुश्च सूक्ष्मो लेशोऽथ नालंकारतयामतः ।
समुदायाभिधानस्य वक्रोक्त्यनभिधानतः ॥ २, ८६ ॥ वही,

३. सेषा सर्वैव वक्रोक्तिरनयाऽर्थो विभाव्यते ।
यत्नोऽस्यां कविना कार्यं कोऽलंकारोऽनया विना ॥ २, ८५ ॥ वही,

भामह के पश्चात् उपलब्ध सामग्री के आधार पर दण्डी का काव्यादर्श मिलता है। इसमें गुण और रीति की विस्तृत चर्चा होते हुए भी अलंकारों के जितने भेदो-पभेद का वर्णन मिलता है। उसको देखते हुए भामह से अधिक ये अलंकार के पक्षपाती प्रतीत होते हैं। साथ ही यह भी नहीं भूलना चाहिये कि इनकी अलंकार की परिभाषा अत्यन्त विस्तृत थी। द्वितीय परिच्छेद के 'काव्यशोभाकरान्.....' श्लोक में इसका परिचय मिलता है। इसी परिच्छेद का उपसंहार करते हुए ये लिखते हैं—

यच्च संध्यंगवृत्त्यंगलक्षणाद्यागमान्तरैः ।

व्यावर्णितमिदं चेष्टमलंकारतयैव नः ॥^१

अर्थात् संधि और उसके अंग, वृत्ति और उसके अंग और लक्षणा आदि का जो विशेष रूप से वर्णन किया गया है यह सब हमको अलंकार के रूप में ही इष्ट है। स्पष्ट है कि दण्डी की अलंकारों की परिधि के बाहर कुछ भी नहीं जा सकता यदि उसमें काव्य को शोभित करने की शक्ति हो। भामह और दण्डी के काव्य सम्बन्धी विचारों की तुलना करें तो ज्ञात होगा कि दोनों ही काव्य में सौन्दर्य की खोज कर रहे थे किन्तु किसी निश्चित निष्कर्ष पर नहीं पहुँच पाये थे। भामह बक्रोक्ति के व्यापक तत्व द्वारा उसको अभिव्यक्त करते हैं तो दण्डी वही स्थान स्वभावोक्ति को देते हैं।^२

दण्डी का रस के प्रति विशेष आग्रह नहीं है। प्रेयादि अलंकारों का उल्लेख परम्परा-निर्वाह के लिए हुआ अवश्य है पर उन अलंकारों के बाद जिन्हें भामह अलंकार भी मानने को तैयार नहीं थे। काव्यालंकार में जो अलंकारों का जो वर्गीकरण हुआ था काव्यादर्श में वह नहीं दिखाई देता। सभी अलंकार द्वितीय परिच्छेद में आ गये हैं। इससे निष्कर्ष यह निकलता है कि क्रमशः अमान्य अलंकारों को भी मान्यता मिलने लग गई थी। अथवा यह दण्डी का अपना दृष्टिकोण भी हो सकता है। ये स्वभाव से विस्तारवादी हैं। ५२ श्लोको में उपमा के ३२ भेदों का वर्णन है। आक्षेप के लगभग २५ भेदों का ४८ श्लोको का वर्णन है। तृतीय परिच्छेद में यमक का ७७ श्लोकों में वर्णन है। अलंकारों की इस खँचातानी से पाठक उकता जाता है पर दण्डी के आचार्यत्व की उस पर छाप अवश्य पड़ जाती है।

दण्डी ने अलंकारों का महत्त्व अच्छी तरह समझा था। एक एक अलंकार के सूक्ष्म से सूक्ष्म भेद दिखाकर इन्होंने भविष्य के अलंकारवादियों का मार्ग प्रशस्त

१. काव्यादर्श : २, ३६७

२. नानावस्थं पदार्थानां रूपं साक्षाद्विण्वती ।

स्वभावोक्तिश्च जातिश्चेत्याद्या सालकृतिर्यथा ॥२, ८॥ वही ।

किया। महाकाव्यों में अलंकारों की योजना अति आवश्यक है। बिना इनके उसका स्थायित्व सदिग्ध है।^१

भामह और दण्डी दोनों का ध्यान श्रव्य-काव्य पर केन्द्रित था। उस समय तक ध्वनि की सिद्धान्त रूप से चर्चा नहीं हुई थी। व्यञ्जना शक्ति विद्यमान थी और कई अलंकारों के चमत्कार का मूल भी थी। प्रतीयमान अर्थ के आधार पर बने आक्षेप और समासोक्ति अलंकारों की उसी की अस्पष्ट स्वीकृति है। कालान्तर में उनका स्वच्छ विभाजन आनन्दवर्धन द्वारा हुआ। जिस प्रकार रस तत्त्व से अलङ्कृत काव्य के सौन्दर्य के मान स्वरूप प्रेयादि अलंकारों का निर्माण हुआ उसी प्रकार ध्वनि तत्त्व से चमत्कार को प्राप्त हुए काव्य के सौन्दर्य को प्रकट करने के लिए आक्षेपादि अलंकारों का निर्माण हुआ। अनेक अलंकारों का आचार्यों द्वारा खण्डन मण्डन हुआ किन्तु प्रतीयमान अर्थ के लेश से युक्त अलंकारों को सदैव मान्यता मिली।

उद्भट के समय तक अलंकार सम्प्रदाय के और वर्ग बने गए। भामह ने अलंकारों के वर्गीकरण में स्पष्ट लिखा था कि अमुक सर्वमान्य है और अमुक के सम्बन्ध में मत-भेद है। उनके द्वारा निर्देशित चार वर्गों के स्थान पर उद्भट छ. वर्ग क्यों करते हैं।^२ इससे आभास होता है कि उनके समय तक दो सम्प्रदायों की वृद्धि हो गई थी।^३

अलंकारों के क्षेत्र को गुणों से अलग करनेवाले आचार्य वामन हुए। काव्यालंकारसूत्र में इनके कुछ कथन परस्पर विरोधी प्रतीत होते हैं। ग्रन्थ के आरम्भ में लिखते हैं—‘काव्य अलंकार से ही ग्राह्य होता है, सौन्दर्य का नाम ही अलंकार है’^४ और तृतीय अधिकरण में कहते हैं कि ‘काव्य की शोभा उत्पन्न करनेवाले धर्म गुण हैं, अलंकार शोभा के अतिशय के हेतु हैं।’^५ ‘रीतिरात्मा काव्यस्य’ सूत्र तो इनका प्रसिद्ध ही है। इन परस्पर विरोधी वाक्यों से क्या निष्कर्ष निकाला जाय ?

इसका उत्तर ग्रन्थ में इनके क्रम से ही मिल जाता है। हम कह आए हैं कि उस काल में अलंकार अत्यन्त व्यापक अर्थ में भी प्रयुक्त होता था। ग्रन्थ के आरम्भ

१. सर्वत्रभिन्नवृत्तान्तरूपेत् लोकरंजनम्।

काव्यं कल्पोत्तरस्यायि जायते सदलंक्रुति ॥१, १९॥ वही।

२. काव्यालंकार संग्रह।

३. डॉ० ओम प्रकाश : हिन्दी अलंकार साहित्य : पृ० १६

४. काव्यं ग्राह्यालंकारात् ॥१, १, १॥ सौन्दर्यमलंकार ॥१, १, २॥ काव्यालंकार सूत्र।

५. काव्यशोभायाः कर्तारो धर्मगुणा ॥३, १, १॥ तदतिशयहेतवस्त्वलंकारा ॥३, १, २॥

की सीमा के बाहर नहीं जा सकता। व्यजनावादी आचार्य ने इस अव्यवस्था को समझा और ध्वनि को केन्द्र बिन्दु स्थिर कर आलोचना को मानो व्यवस्थित करने का प्रयास किया।

वस्तु-ध्वनि के प्रसंग में अलंकार और ध्वनि का भेद समझाते हुए ये लिखते हैं—
'जहाँ व्यंग्य अर्थ प्रधान है वह वस्तु-ध्वनि है और जहाँ व्यंग्य अर्थ होने पर भी वाच्यार्थ का चास्त्व ही विशेष दिखाई पड़ता है वे स्थल तत्तदलंकारो से प्रसिद्ध है।'^१ इसी प्रकार जहाँ रस प्रधान है वह रस-ध्वनि का विषय है और जहाँ वह गौण है वे रसवदलंकारों के विषय है।^२

आनन्दवर्धन का यह विवेचन कुछ आन्तरिक कठिनाइयों को उत्पन्न करनेवाला है। ये रस, वस्तु और अलंकार तीनों को व्यंग्य रूप में ग्रहण करते हैं। इनके वाच्य से कम चमत्कार-पूर्ण होने पर गुणीभूत व्यंग्य होता है। अब वस्तु अथवा अलंकार से अलंकार व्यंग्य मानने का अर्थ यह हुआ कि वह वाच्य भी होता है। अलंकार रस या वस्तु की भाँति कभी वाच्य नहीं होता है। थोड़ी देर के लिए मान भी ले तो वह गुणीभूत या चित्रकाव्य का विषय होगा। आनन्दवर्धन के शब्दों में रसवदलंकारो में रस गौण है जबकि होना चाहिये था मुख्य। प्रश्न हो सकता है कि ऐसे स्थलों को रसवदलंकार का विषय मानें या गुणीभूत का? द्वितीय उद्योत की ५ वी कारिका के अनुसार वह रसवत् होगा और तृतीय उद्योत की ३५ वी कारिका के अनुसार गुणीभूत। यदि आनन्दवर्धन ने रसवत् की गणना न करते हुए या इसका प्रत्याख्यान कर इसे सीधे-सीधे गुणीभूत के अन्तर्गत रख दिया होता तो कोई कठिनाई न होती। यदि कहे कि रसवदलंकार और गुणीभूत एक ही है, किसी भी एक को मान सकते हैं तो इसका यह अर्थ हुआ कि यह सदैव ही व्यंग्य से गौण रहेगा, कभी व्यंग्य बन ही नहीं सकता। यह स्थिति बड़ी उपाहासास्पद होगी। इसी प्रकार यह कहना कि अमुक स्थल पर उपमा अलंकार गौण है उसमें आक्षिप्त अमुक अर्थ प्रधान है बड़ा विचित्र लगता है। इस विचित्रता को भुलाकर भी उक्त विवेचन से निष्कर्ष निकलता है कि आनन्दवर्धन की दृष्टि से यह देखना पड़ेगा कि कौन से अलंकार ध्वनि बन सकते हैं, कौन से केवल गुणीभूत और कौन से सदैव चित्रकाव्य ही बने रहेगे।

खेद है कि चन्द्रालोककार तक विशेष रूप से रसादि अलंकारों के सम्बन्ध में यही अव्यवस्था दिखलाई पड़ती है। पता नहीं कैसे विद्वानों में यह धारणा घर कर गई कि रसादि अलंकारों में रस या भाव वाच्य के सौन्दर्य की अभिवृद्धि के लिए लाये जाते हैं। भामह और दण्डी के विवेचन में कहीं ऐसा नहीं प्रतीत होता है कि

१. देखिये आनन्दवर्धन का आक्षेप और पर्यायोक्ति का विवेचन।

२. ध्वन्यालोक ॥ २, ५ ॥

इनमें रस या भाव वाच्य के उपकारक हैं। वहाँ इन अलंकारों में यदि अलंकार्य कुछ और होना (जैसा आनन्दवर्धन का मत है) तो अवश्य कहा जा सकता था कि भामह आदि ने रस का गौण स्थान दिया। दण्डी आनन्द देनेवाले भाव को ही रसवत् कहते हैं और उद्भट विभावादि की सूचना द्वारा भाव के कथन को प्रेयः अलंकार मानते हैं तब कैसे कहा जाय कि इनमें रस-भाव अलंकार्य नहीं अलंकार है। उदाहरणों से भी इसी की पुष्टि होती है। प्रतीत होता है मौखिक रूप से इस पर खूब चर्चा होती होगी उसी की ओर 'प्रधानेऽन्यत्र.....'^१ कारिका में संकेत है।

अलंकार और अलंकार्य के प्रकरण में कुन्तक ने भामह और आनन्दवर्धन की खूब खबर ली है।^२ ये कहते हैं कि ऐसे स्थलों पर रस को छोड़कर अलंकार्य कुछ है ही नहीं इसलिए रस को अलंकार कहे कैसे। रसवत् का अनेक प्रकार से सन्धि विच्छेद करते हुए पूर्व निर्दिष्ट उदाहरणों के प्रकाश में इन्होंने सिद्ध किया है कि इस नाम की किसी वस्तु का अस्तित्व ही नहीं है। हाँ, जहाँ अलंकार ही रस तुल्य हो जाय उसे चाहे तो रसवत् कह सकते हैं और इस दृष्टि से विशेष कथन द्वारा रूपक आदि सब अलंकार रसवत् हो सकते हैं।^३

मम्मट ने अपरंग रूप गुणीभूत व्यंग्य के अन्तर्गत रसवत् का विवेचन किया है जहाँ मुख्य रस के विद्यमान होने पर भी भावशान्ति आदि प्रधानता को प्राप्त हो जाय। इसके द्वारा भी ध्वन्यालोक की परम्परा का निर्वाह हुआ है।

चन्द्रालोककार ने सम्भवतः कुन्तक की आपत्तियों को ध्यान में रखकर ही अलंकारों की श्रेणी से रसादि को बहिष्कृत कर दिया।

ठीक यही कठिनाई वस्तु और अलंकार के सम्बन्ध को लेकर भी उपस्थित हो सकती है। एक ओर अलंकारों को चारुत्व का हेतु घोषित करते हैं और दूसरी ओर आक्षेप, दीपक अपह्नुति और समासोक्ति में व्यंग्य को वाच्य का अनुगमन करनेवाला ठहराते हैं। तात्पर्य यह कि ये सब गुणीभूत के अन्तर्गत चले जायेंगे कभी व्यंग्य होकर ध्वनि नहीं बन सकते। यदि इनमें वाच्य का चारुत्व करने की शक्ति नहीं तो अलंकार ही कैसे कहला सकते हैं? स्मरण रहे कि इनमें आनन्दवर्धन वाच्य और व्यंग्य दोनों के अस्तित्व को स्वीकार भी करते हैं। अतः वस्तु तथा अलंकार को व्यंजित करनेवाले

१. ध्वन्यालोक : ॥ २, ५ ॥

२. बक्रोक्ति जीवित : ॥ ३, ११ ॥ और इसकी वृत्ति

३. 'योऽलंकारः स रसवत्' इत्यन्वयः। यः किल एवम्स्वरूपो रूपकादिः रसवदभिधीयते। किं स्वभावेन 'रसेन वर्तते तुल्यम्' रसेन शृंगारादिना तुल्यं वर्तते यथा ब्राह्मणवत् अत्रियस्तथैव स रसवदलंकारः।

अलकारों में भेद करना पड़ेगा कि कौन से ध्वनि बन सकते हैं तथा कौन से सदा गुणीभूत ही रहते हैं। ध्वनि की व्यवस्था के पश्चात् केवल रस पर ही ध्यान केन्द्रित रहने के कारण से यह उलझन पैदा हो गई है। 'ध्वन्यात्मभूते' ^१ कारिका और उसकी वृत्ति के अनुसार उन्हीं अलकारों में अलकारत्व को चरितार्थ करने का गुण है जो ध्वनि, विशेष रूप से रस-ध्वनि के चास्त्व हेतु है।

हमारे विचार से शरीर पर धारण किये जाने वाले अलकार और काव्य में प्रयुक्त अलकारों के शोभा के उपकरण बनने की प्रक्रिया को एक सा समझने के कारण ही उक्त अव्यवस्था उत्पन्न हो गई है। शरीर के साथ अलंकारों का जितना स्थूल सम्बन्ध होता है उतना काव्य के साथ नहीं। बिना आभूषणों के भी शरीर अपनी प्रकृत शोभा को बनाये रखता है। आभूषण उसमें बहुत कम वृद्धि कर पाते हैं। किन्तु आलंकारिक विधान में से अलकारों के निकल जाने पर काव्य का स्वरूप ही बदल जाता है। अर्थ में भी आकाश पाताल का अन्तर आ जाता है। 'दस फुट ऊँचा हाथी जा रहा है' और 'हाथी क्या है मानो चलता फिरता पहाड़ ही है।' में यदि हम प्रथम उक्ति को भी काव्य मानें तभी यह कह सकते हैं कि दूसरी उक्ति में उत्प्रेक्षा अलंकार ने काव्य की शोभा बढ़ाई है। यदि कहे कि पहली नहीं दूसरी उक्ति ही काव्य है क्योंकि उत्प्रेक्षा के कारण उसी में काव्योचित चमत्कार आ पाया है तो कहना पड़ेगा कि दण्डी का 'काव्यशोभाकरान् धर्मानलकारान् प्रचक्षते' कथन ही उपयुक्त है और हमें उन आलंकारिकों से पूर्ण सहमत होना पड़ेगा जो काव्य को काव्य बनानेवाले सभी धर्मों को अलंकार मानते थे। उनसे बाहर न रस है न ध्वनि। अलंकार दो वस्तुओं, काव्य और सौन्दर्य, को इकट्ठा करनेवाला साधन नहीं वे स्वयं में एक सुन्दर उक्ति काव्य है।

आचार्य कुन्तक की मर्मभेदिनी दृष्टि भी अलंकार प्रयोग के इस दोष पर गई है। 'सालकारस्य काव्यता' ^२ इसका प्रमाण है। अलंकारों को अलंकार्य से अलग कर इसलिए देखते हैं कि इससे काव्य सौन्दर्य ग्रहण करने की शक्ति प्राप्त होती है। अन्यथा अलंकृत वाक्य ही काव्य है। 'काव्य में अलंकार का योग होता है' ^३ कहना त्रुटि पूर्ण है।

१. ध्वन्यात्मभूते श्रुंगारे समीक्ष्य विनिवेशितः

रूपकादिलंकारवर्ग एति यथार्थताम् ॥ २, १७ ॥ ध्वन्यालोक

२. बक्रोक्तिजीवित : ॥ १, ६ ॥

३. तेनालंकृतस्य काव्यत्वमितिः, न पुन. काव्यस्थलकारयोग इति ।

— हिन्दी बक्रोक्ति जीवित : पृ० १७

ध्वनि काल प्रधानतः खण्डन-मण्डन का काल है। पहले से चली आती हुई मान्यताओं में से कुछ का खण्डन कर ध्वनि की स्थापना हुई। उसे इतना विशाल किया गया कि शेष सभी मान्यतायें उसमें समा गईं। ध्वन्युत्तर काल पूर्व दोनों युगों का ऋणी है। महिमभट्ट को छोड़कर जिनका एक मात्र उद्देश्य ध्वनि का खण्डन करना था, भोज, रुय्यक, विद्याधर, विश्वनाथ और जगन्नाथ ध्वन्यालोक से प्रभावित हैं, जयदेव, केशव मिश्र तथा अप्पय दीक्षित उसके पूर्व युग की परम्परा को आगे बढ़ाते हैं।

३

औचित्य और ध्वनि

औचित्य के व्यवस्थापक के रूप में क्षेमेन्द्र का नाम सादर लिया जाता है। इसके पूर्ण विवेचन के लिए इन्होंने 'औचित्य विचार चर्चा' का प्रणयन किया। इनके पूर्व भी इस पर पर्याप्त विचार हो चुका था। भरत मुनि के समय से ही औचित्य का भाव व्यावहारिक और सैद्धान्तिक रूप से आचार्यों के मन में रहा है। यह तत्त्व इतना व्यापक है कि इसके भीतर काव्य के सभी सिद्धान्त समा जाते हैं। अपनी विशालता के कारण यह इतना अस्पष्ट भी है कि इसकी कोई निश्चित परिभाषा या व्याख्या नहीं हो सकती। 'उचित का भाव ही औचित्य है।' क्षेमेन्द्र की यह परिभाषा वस्तुतः कोई परिभाषा नहीं है। सीधी सादी भाषा में यह 'चाहिये' सम्प्रदाय है। यह होना चाहिये वह होना चाहिये, अमुक परिस्थिति में यह उचित है अमुक में वह—किसी निश्चित आधार का अभाव दर्शाता है। संसार की कोई वस्तु अपने स्वरूप को नहीं पा सकती यदि उसमें औचित्य न हो। देश कालानुसार वह भिन्न-भिन्न नामों से पुकारा जाता है, भिन्न-भिन्न रूपों में व्यक्त होता है—कहीं दोष का अभाव बनकर तो कहीं गुण की वृद्धि होकर। दूसरे शब्दों में, औचित्य काव्य की सभी मान्यताओं का समन्वित रूप है। क्षेमेन्द्र के पूर्व प्रायः सभी विद्वानों ने किसी न किसी प्रसंग में इसकी चर्चा की है।

सर्वं प्रथम भरत ने नाटक से सम्बन्धित औचित्य पर व्यावहारिक दृष्टिकोण से विचार किया है। उनका ध्यान इस बात पर केन्द्रित था कि दर्शकों पर नाटक का अधिक से अधिक प्रभाव कैसे पड़ सकता है? नाटक की कसौटी क्या है? उसमें अमुक वस्तु को स्थान मिल सकता है या नहीं? इसका मापदण्ड क्या है?

नाटक लोक का प्रतिरूप होने से इन्होंने लोक को प्रमाणस्वरूप ही ग्रहण किया—

१. उचितस्य च यो भावस्तदौचित्यं प्रचक्षते ॥७॥ औचित्य विचार चर्चा

तदध्यात्मभिसमूतं छन्दः शब्द समन्वितम् ।
लोकसिद्धं भवेस्सिद्धं नाट्यं लोकात्मकत्वदम् ॥^१

नाटक अपनी कथावस्तु, पात्र, देश, काल इसी लोक से चुनता है। अतः उनके औचित्य के प्रमाण के लिए भी लोक की ही सहायता लेनी पड़ेगी। सम्पूर्ण नाट्यशास्त्र में इन्होंने मानव हृदय के भाव-वैविध्य और देश की प्रचलित परम्पराओं तथा सुसंस्कृत समाज की मान्यताओं को ध्यान में रखकर नाटक के समस्त उपकरणों की व्यवस्था की है। उन सबका सार ये निम्न श्लोक में दे देते हैं—

नानाभावोपसम्पन्नं नानावस्थान्तरात्मकम् ।
लोकवृत्तानुकरणं नाट्यमेतन्मया कृतम् ॥^२

इस तरह शास्त्रीय व्याख्या किये बिना ही ये प्रमाणित कर देते हैं कि नाटक की सफलता में औचित्य का कितना महत्वपूर्ण स्थान है। संसार में जो वस्तु जिस रूप में और जिस स्थान पर पाई जाती है नाटक में उसका रूप और स्थान वही होना चाहिए। इस नियम के अन्तर्गत वेष, भाषा, अभिनय सभी कुछ जाना जाता है।

आनन्दवर्धन के पूर्व भामह आदि आलंकारिकों ने काव्य-दोषों के प्रसंग में औचित्य का विश्लेषण किया है। संक्षेप में कह सकते हैं कि इसके काव्य-दोष औचित्य की कसौटी पर कसे गये हैं।

भामह दोषों के विवेचन के साथ-साथ दोषत्व-मुक्त होने के उपाय भी बतलाते हैं, उनमें से विशिष्ट सन्निवेश मुख्य है। काजल की कालिमा दोष है पर उसी की एक रेखा कामिनी की आँखों में लगकर शोभावर्धक बन जाती है। इसी प्रकार पुनरुक्ति दोष भय, शोक जैसे प्रसंगों में दोष-मुक्त हो जाता है।^३ काव्य रचयिता के देश-काल से बँधा होता है। उसका मूल्य उसके द्वारा अपने देश-काल की उचित व्याख्या पर निर्भर करता है। आधुनिक युग के पूर्व व्यक्तिगत श्रृंगारिक भावनाओं को प्रश्रय देना दोष समझा जाता था, उसका साधारणीकृत उदास रूप ही मान्य था किन्तु छायावादी कविता में वही उसकी विशेषता या कम से कम दोषराहित्य बनकर आई है।

दण्डी ने भी विशिष्ट अवस्था को ध्यान में रखकर ही दोषों में दोषत्व स्वीकार किया। स्थिति बदल जाने पर वे ही अपरिहार्य गुण बन सकते हैं। जैसे,

१. नाट्यशास्त्र. २५, १२३। इसके लिए इसी अध्याय की १२५—१२९ तक कारिकाएँ द्रष्टव्य हैं

२. वही : १, ११२।

३. भय शोकाम्यसूयासु हर्षविस्मययोरपि।

तथाऽऽह गच्छ गच्छति पुनरुक्तं न तद्विदुः ॥४, १४॥ काव्यालंकार

अपार्थ दोष पागल के बरुवाद और बालक के आलाप में दोष-मुक्त हो जाता है।^१ हाँ, दोषत्व दूर करने के लिये कवि कौशल की आवश्यकता है। देश, काल, लोक न्याय तथा आगमों के विरुद्ध बात भी दोष है किन्तु कवि की प्रतिभा ऐसी स्थितियों का निर्माण करनी है जब ये सभी विरोध गुण की सीमा में प्रवेश कर जाते हैं।^२

अब तक, हम देखते हैं कि आचार्यों ने जिन दोषों की चर्चा की उनका मुख्य सम्बन्ध दृश्य-काव्य में है। इसका कारण है कि उनके सामने भरत का नाट्यशास्त्र था। वे सब उसी पर अधिकाधिक विचार करते चले गए। प्रधानतः श्रव्य-काव्य को ध्यान में रखकर रस विवेचन के प्रसंग में दोषों का विवेचन आचार्य रद्रट ने किया।^३

अनुप्रास के उपभेदों, मधुरा-प्रौढा आदि का विवरण देते हुए इन्होंने कहा कि आवश्यकतानुसार ही इनका ग्रहण और त्याग होना चाहिए।^४ इसी प्रकार रस की उचित प्रतीति के लिए इन्होंने दो सिद्धान्त प्रतिपादित किये—(१) विरोधी रस का अंगीरस में मिश्रण अनुचित है। जैसे, शृंगार में करुण का मिश्रण नहीं हो सकता,

१. समुदायार्थ शून्यं यत् तदपार्थमितीष्यते ।

उन्मत्तमतबालानामुक्तेरन्यत्र दुष्यति ॥३, १२८॥ काव्यादर्श

२. विरोधः सकलो प्येष कदाचित् कविकौशलात् ।

उत्कम्य दोषगणनां गुणवीं थीं विगाहते ॥३, १७९॥ वही ।

३. नाटक में कुछ तत्त्व उसके निजी और कुछ श्रव्य काव्य के होते हैं। इनमें से देश काल से बंधे तत्त्व उसके निजी और उनसे मुक्त श्रव्य-काव्य के होते हैं। इसी प्रकार श्रव्य-काव्य में देश-काल का परिचय देनेवाले तत्त्व नाटक के होते हैं और शाद्वत रहनेवाले उसके अपने। उदाहरणार्थ, वशरथ अयोध्या के राजा हैं, अमुक्त वस्त्र पहनते हैं—ये नाटकीय तत्त्व हैं। किन्तु इनके अतिरिक्त वे पुत्र वत्सल पिता है, प्रतिज्ञा-पालक हैं—ये श्रव्य-काव्य के तत्त्व हैं। नाटक देखते समय यदि सिख पात्र बिना दाढ़ी मूँछ के आएगा या कोई स्त्री कान में नथ लटकाये दिखाई पड़ेगी तो रसभंग हो जाएगा किन्तु उपन्यास में इनका वर्णन न करते हुए भी जब मानव भावनाओं का चित्रण किया जाता है तो रस परिपाक होता ही है। भरत ने नाटक में रस-निष्पत्ति के लिए औचित्य का ग्रहण और रद्रट तथा आनन्दबर्धन ने (और बाद के आचार्यों ने भी) श्रव्य-काव्य में उचित क्या है इस पर अधिक ध्यान दिया।

४. अन्यस्य यः प्रसंगे रसस्य निपतेद्रसः क्रमापेतः ।

विरसौऽसौ स च शक्यः सम्यग्ज्ञातुं प्रबन्धेभ्यः ॥११, १२॥ काव्यालंकार ।

(२) अग रस की आवश्यकता से अधिक वृद्धि अनुचित है ।^१ इन दोनों को इन्होंने 'विरस' सज्ञा से अभिहित किया ।

इस तरह इधर उधर के प्रसंगों में औचित्य-विचार होता आया था किन्तु उसकी व्यापक व्यवस्था के दर्शन ध्वन्यालोक में होते हैं । आनन्दवर्धन की दृष्टि ध्वनि पर केन्द्रित थी । प्रश्न था इसकी विशाल सीमा में रहकर काव्य के सभी तत्त्व इसके उपकारक कैसे बनते हैं ? इसका उत्तर है 'औचित्य के द्वारा' । आनन्दवर्धन के मत से रस अंगी है और अलंकार सघटना, गुण ये सब उसके अंग । यदि अग का अंगी से सम्बन्ध उसके आस्वादन में सहायक है तो वह उचित है अन्यथा अनुचित । रसभंग का एक मात्र कारण अनौचित्य है और प्रसिद्धौचित्य का अनुसरण ही रस का परम रहस्य है ।^२

रसौचित्य पर इन्होंने चार पहलुओं से विचार किया है—(१) अलंकार और रस (२) गुण और रस (३) सघटना और रस, और (४) रसों का परस्पर सम्बन्ध ।

प्रबन्ध के सम्बन्ध में इनका मत है कि काव्य में वे ही अलंकार प्रवेश पा सकते हैं जो रस-व्यञ्जना में सहायक हों ।^३ अलंकार का मुख्य उद्देश्य रस को अलंकृत करना है क्योंकि रस अंगी है । यदि अंगी के स्थान पर अंग ही प्रधानता प्राप्त कर ले तो रस भंग स्वाभाविक है । इस दृष्टि से अलंकार ग्रहण के विशेष अवसर ही हो सकते हैं । अभिनव ने ऐसे दो अवसरों की ओर इंगित किया है—(१) अलंकार्य की सत्ता और (२) औचित्य । अलंकार पहनाने के लिए संप्राण शरीर की आवश्यकता है पर सन्यासी के शरीर पर प्रयोजन न होने से शोभा नहीं देते ।^४

आनन्दवर्धन विप्रलभ शृंगार में यमक का प्रत्याख्यान करते हैं क्योंकि इसकी योजना विशेष प्रयत्न साध्य होने के कारण से रस के अनुकूल नहीं पड़ती । जहाँ तक बन सके समर्थ कवियों को भी इसकी योजना नहीं करनी चाहिये ।^५ हाँ, उपमा रूपकादि अवश्य रस के उपकारक हैं किन्तु उनके सम्बन्ध में भी ये विशेष बातें ध्यान में रखनी चाहिए—

१. य. सावसरोऽपि रसो निरन्तरं नीयते प्रबन्धेषु ।
अतिमहती वृद्धिमसौतथैव वैरस्यमायाति ॥११, १४॥ वही ।
२. औचित्यादृते नान्यद् रसभंगस्य कारणम् ।
प्रसिद्धौचित्यबन्धस्तु रसस्योपनिषत्परा ॥ ध्वन्यालोक लो० सहित पृ० ३३० ।
३. रसाक्षिप्तया यस्य बन्धः शक्यक्रियो भवेत् ।
अपृग्यतमनिर्वर्त्यं सो लंकारौ ध्वनौ मत ॥२, १६॥ वही ।
४. अचेतन शवशरीरं कुण्डलाद्युपेतमपि न भाति, अलंकार्यस्याभावात् । यदि शरीरं कटादि युक्तं हास्यावहं भवति, अलंकार्यस्यनौचित्यात् । वही : पृ० १९७
५. वही . २, १५ ।

१—रस के अग रूप में उनका वर्णन हो,

२—ममय पर उनका ग्रहण और त्याग हो ।

३—आदि में अन्त तक निर्वाह की इच्छा नहीं रखनी चाहिए, और

४—यदि मयोग में यह निर्वाह हो भी जाय तो सावधानी में फिर देख लेना चाहिए ।^१

इन नियमों को देखते हुए कहा जा सकता है कि आनन्दवर्धन अलकारों को अग रूप में स्वीकार करने के बाद भी उनके स्वाभाविक प्रवेश का ही समर्थन करने को तैयार हैं ।

अलकारों की भाँति गुण भी रस के आश्रित हैं । अन्तर केवल इतना है कि अलंकार शब्द और अर्थ के माध्यम से रसोपकारक बनते हैं जबकि गुणों का रस से सीधा सम्बन्ध है । सभी गुण एक ही रस के आश्रित नहीं हो सकते । उनके अलग अलग वर्ग हैं । जैसे, माधुर्य का शृंगार और ओज का रौद्र आश्रय है । प्रसाद गुण सब रसों के आश्रित है ।^२

इसी प्रसंग में आनन्दवर्धन ने वर्णों पर भी विचार किया है, इसे हम दोष-विचार भी कह सकते हैं । श्रुति कटु वर्ण शृंगार में दोष है पर बीभत्सादि में रस को दीप्त करनेवाले गुण^३ बन जाते हैं । वास्तव में वर्ण रसहीन नहीं हैं, आवश्यकता उनको उचित रस के साथ सम्बद्ध करने की है ।

इसके पश्चात् ये सघटना के औचित्य पर प्रकाश डालते हैं । यह रस का तीसरा सहायक तत्त्व है । पूर्वकाल से सघटना के तीन प्रकार प्रचलित हैं—असमासा, मध्यम समासा और दीर्घ समासा । कहीं कौन सी सघटना उपयुक्त होगी इसके लिए तीन बातों का विचार अपेक्षित है—(१) वक्ता, (२) वाच्य, (३) विषय ।^४

वक्ता कवि स्वयं या काव्य का कोई पात्र हो सकता है । नाटक में इसका विधान पात्र की दृष्टि से हुआ है । उत्तम प्रकृति का व्यक्ति, विशिष्ट अवस्था का

१. विवक्षा तत्परत्वेन नांगित्वेन कदाचन ।

काले च ग्रहणत्यागौ नातिनिर्वहणधिता ॥२, १८॥

निर्व्यूढादपि चांगरत्वे यत्नेन प्रत्यवेक्षणम् ।

रूपकादिलंकार वर्णस्यांगत्व साधनम् ॥२, १९॥ वही ।

२. वही : २, ७ व ९ व १० कारिकाएँ ।

३. वही . ३, ३ व ४

४. वही : ३, ६ व ७ ।

व्यक्ति तथा विशेष मानसिक स्थिति का व्यक्ति अपने स्वाभावानुसार उपर्युक्त में से किसी एक प्रकार की रचना का प्रयोग करेगा ।

इसी भाँति यद्यपि कवि अपनी प्रतिभा से किसी सघटना द्वारा उद्देश्य की सिद्धि कर सकता है तथापि विशेष रसों के लिए सघटना विशेष का प्रयोग प्रचलित हो जाने से वह तत्काल औचित्य का समर्थन प्राप्त करती है । करुण और विप्रलम्भ में सघटना समास रहित ही होनी चाहिये ।^१

विषय का अर्थ काव्य की विधा—मुक्तक, कलापक, कुलक, पर्यायबन्ध, परिकथा, खण्डकथा, सर्गबन्ध आदि विधा की प्रकृति के अनुसार सघटना का चयन करना चाहिये । जैसे, सन्दानि तक में विकट-बन्ध के कारण से दीर्घ समासा या मध्यम समासा रचना अपेक्षित है । नाटक दृश्य-काव्य है इसलिए तत्काल रस-सिद्धि के लिए असमासा रचना अधिक उपयुक्त है । इसी तरह आख्यायिका विषय के अनुकूल सघटना उचित होगी । साहित्यकार की अफलता के मूल मत्र स्वरूप आनन्दवर्धन लिखते हैं—

रसबन्धोक्तमौचित्यं भाति सर्वत्र संश्रिता ।

रचना विषयापेक्ष तत्तु किञ्चिद्विमेदवत् ॥^२

सबके अन्त में आनन्दवर्धन अपने मुख्य विषय रस पर आते हैं । रसों के परस्पर औचित्य का मापदण्ड क्या है ? सामान्यतः कथित रस अनौचित्य का परिहार कैसे हो सकता है ? सम्पूर्ण प्रबन्ध के रसौचित्य का परीक्षण किस रीति से हो ? इन्हीं प्रश्नों के सविस्तार उत्तर ध्वन्यालोक के तृतीय उद्योत में दिये गये हैं ।

प्रबन्ध के दो प्रकार हैं—(१) ऐतिहासिक (२) कल्पित ।

(१) ऐतिहासिक कथानक में मुख्य रस को भग करनेवाली यदि कोई स्थिति आती है तो कवि सत्य कथाश को छोड़कर नवीन अनुकूल प्रसंग की कल्पना करने के लिए स्वतंत्र है ।

(२) सधियो और सध्यगो का समावेश शास्त्र मर्यादा के पालन हेतु नहीं रसाभिव्यक्ति की दृष्टि से होना चाहिए ।

(३) यथावसर रसों का उद्दीपन और प्रशमन, (४) विशु खलित होते हुए अंगी रस का सदैव स्मरण रखना चाहिये ।

(५) शक्ति होते हुए भी रसानुकूल परिमित मात्रा में अलकारों का नियोजन होना चाहिये ।

१. करुणविप्रलम्भशृंगारयोस्त्वसमासेव सघटना : वही : पृ० ३२०

२. वही : ३, ९ ।

ये पाँच प्रबन्धगत रस के हेतु हैं ।^१

इन्हीं हेतुओं की व्याख्या करते हुए आनन्दवर्धन ने कुछ अन्य संकेत भी दिये हैं । जैसे, उत्तम प्रकृति के नायक में अधम प्रकृति का शृंगार नहीं दिखलाना चाहिये, संभोगादि असम्यतापूर्ण व्यवहार रंगमंच पर नहीं दिखाये जाने चाहिये ।

कल्पित कथाओं में इनके रसोचित्य सम्बन्धी विचार निम्न हैं :

सिद्ध रस सम्पन्न कथाओं में यथा सम्भव कोई परिवर्तन नहीं होना चाहिये । यदि प्रयोजनवश किया भी जाय तो रस-विरोधी न हो अर्थात् कवि को यह देख लेना चाहिये कि उसके कल्पित कथाश का मुख्य सिद्ध रस से उचित सम्बन्ध है या नहीं ।

विरोधी रसों के अनौचित्य को दूर करनेवाली स्थितियों में आनन्दवर्धन ने अत्यन्त मार्मिक दृष्टि का परिचय दिया है । लिखते हैं कि अंगी रस का पूर्ण आस्वादन तभी सम्भव है जब उसके आविरोधी या विरोधी रस का परिपोषण न किया जाय । इसके लिए—

(१) अविरोधी रस का प्रधान रस की अपेक्षा आधिक्य न हो ।^२

(२) विरोधी व्यभिचारी भावों का निवेश नहीं करना चाहिये यदि हो भी जाय तो शीघ्र ही उसे अविरोधी सचारी में परिणत कर देना चाहिये,^३ और

(३) विरोधी रस की तुलना में न्यूनता कर लेनी चाहिये । जैसे, शृंगार के साथ शान्त की या शान्त के साथ शृंगार की ।^४

इनके अतिरिक्त कुछ अन्य उपाय ये हैं :—

(१) विरोधी रस को भिन्नाश्रय कर देना । भिन्न आश्रय होने से उसके परिपोष में दोष नहीं है ।

(२) यदि एक ही आश्रय में अविरोधी रस के नैरन्तर्य से दोष आता हो तो बीच में किसी अन्य अविरोधी रस के वर्णन द्वारा परिहार सम्भव है ।

(३) विरोधी रस के नैरन्तर्य को खण्डित कर देने से भी दोष दूर हो जाता है । अन्त में ये घोषणा करते हैं :

वाक्यानां वाचकानां च यदौचित्येन योजनम् ।

रसाविषयेर्णतत्कर्म मुख्य महारखेः ॥^५

१. वही : तृतीय उद्योत, कारिकायें ११, १२, १३, १४

२. वही : ३, २४

३. वही : पृ० ३८३

४. वही : पृ० ३८४

५. वही : ३, ३२

अर्थात् वाच्य और वाचक शब्दादि की रसादिविषयक औचित्य की दृष्टि से योजना करना महाकवि का मुख्य कर्तव्य है ।

आनन्दवर्धन के पश्चात् कुतन्क और महिम भट्ट ने भी औचित्य सम्बन्धी विचार प्रस्तुत किये और दोनों ने रस से उसके सम्बन्ध को स्वीकार किया । उनसे अधिक विस्तार की आशा भी नहीं की जा सकती थी क्योंकि दोनों भिन्न दृष्टिकोणों से अपने अपने कार्य में प्रवृत्त हुए थे ।

औचित्य की पूर्ण व्यवस्था आचार्य क्षेमेन्द्र ने की । रस विरोधी ये भी नहीं थे । इनकी मान्यता थी काव्य का जीवभूत औचित्य और प्राण स्वरूप रस है ।^१ दूसरे शब्दों में रस काव्य को सम्पन्न करनेवाला तत्त्व है और औचित्य उसे स्थायी जीवन देनेवाला ।^२

इसके बाद ये औचित्य के २७ प्रकारों का निर्देशन करते हैं जिनमें से अशिकाश का उल्लेख पूर्ववर्ती आचार्य स्फुट रूप में कर चुके थे ।^३ सच तो यह है कि औचित्य के भेदों की गणना हो ही नहीं सकती । काव्य जैसी विशाल वस्तु में अगणित तत्त्वों का समावेश है । अगों का परस्पर तथा अंगों से सम्बन्ध दर्शाने पर २७ से भी आगे असंख्य भेद हो सकते हैं ।

हमारी धारणा है कि औचित्य की दुहाई देना व्यर्थ है । यह स्वयं में कुछ नहीं है । रस, ध्वनि और अलंकार जिस प्रकार हृदय और बुद्धि का विषय बनते हैं औचित्य नहीं बन सकता । इसे प्रकट होने के लिए दूसरों का आश्रय लेना पड़ता है । यही कारण था जो क्षेमेन्द्र के पूर्ववर्ती आचार्यों में से किसी ने इसे अलग से कोई महत्त्व नहीं दिया । काव्य के अन्य अंगों के साथ ही इसका विश्लेषण किया । क्षेमेन्द्र ने भी

१. औचित्यस्य चमत्कारकारिणश्चारुचर्बणे ।

रसजीवित भूतस्य विचारं कुरुते धुना ॥३॥ औचित्य विचार चर्चा।

२. अलकारास्त्वलंकारा गुणा एव गुणाः सदा ।

औचित्य रससिद्धस्य स्थिरं काव्यस्य जीवितम् ॥५॥ औचित्य विचार चर्चा।

३. पदे वाक्ये प्रबन्धार्थे गुणलंकरणे रसे ,

क्रियानां कारके लिंगे वचने च विशेषणे ॥८॥

उपसर्गे निपाते च काले देशे कुले व्रते ।

तत्त्वे तत्त्वे प्यभिप्राये स्वभावे सारसंग्रहे ॥९॥

प्रतिभायामवस्थायां विचारे नाम्न्यधमशिषिषि ।

काव्यस्यांगेषु च प्राहुरौचित्यं व्यापि जीवितम् ॥१०॥ क्षेमेन्द्र : औचित्य विचार

चर्चा

वही किया किन्तु औचित्य को मध्यबिन्दु मानकर । अन्तर इन बिन्दुओं का है औचित्य के विश्लेषण का नहीं ।

४

रीति और छानि

रीति को काव्य की आत्मा कहनेवाले आचार्य वामन हुए । अपने मत की व्याख्या के लिए इन्होंने जिन तत्त्वों का विवेचन किया उनका विश्लेषण भिन्न नामों से बहुत पहले से चला आ रहा था । नाट्य शास्त्र के त्रयोदश अध्याय में भरत चार प्रकार की प्रवृत्तियों—आवन्ती, दाक्षिणात्य, पांचाली और उड्रमागधी—का उल्लेख करते हैं ।^१ नाटक से सम्बन्धित होने के कारण ये स्वभावतः इनका व्यापक अर्थ लेते हैं । इसी प्रसंग की 'पृथिव्या नानादेशवेपभाषा चार वर्ताः ख्यायनीति प्रवृत्ति' वृत्ति से यह प्रमाणित है कि ये प्रवृत्ति के अस्तगत भाषा की प्रकृति के साथ साथ आचार व्यवहार को भी जोड़ रहे हैं जो श्रव्य-काव्य की आलोचना के मापदण्ड निर्धारित करनेवाले नहीं भी स्वीकार कर सकते । यही हुआ भी । किन्तु भरत का मत इस रहस्य को स्पष्ट कर देना है कि आरम्भ में भाषा रचना की प्रकृति का विभाजन भौगोलिक आधार पर हुआ था । दाणभट्ट का निम्न श्लोक इसकी पुष्टि करता है :

श्लेषप्रयमुदीच्येषु प्रतीच्येऽर्थमात्रकम् ।

उत्प्रेक्षा दाक्षिणात्येषु गौडेष्वक्षरडम्बरः ॥^२

इन प्रमाणों के आधार पर कहा जा सकता है कि भामह के काल तक चार प्रकार की शैलियाँ विद्यमान थीं फिर भी भामह ने वैदर्भी और गौड़ी (भरत की दाक्षिणात्य और उड्रमागधी तथा बाण की दाक्षिणात्य और गौड़ी) का ही क्या उल्लेख किया ? शेष दो को छोड़ देने का क्या कारण है ? इसके उत्तर में कहा जा सकता है कि स्यात् शेष दो अपने कम प्रचार के कारण इतनी गौण हो गई थी कि उनकी गणना की आवश्यकता ही नहीं समझी गई ।

भामह ने प्रवृत्ति, मार्ग या रीति शब्द का प्रयोग नहीं किया है । काव्य-भेद के प्रसंग में ही इनकी चर्चा हुई है । प्रतीत होता है कि उस समय वैदर्भी रीति का सम्मान अधिक था । कारण कुछ भी हो, भामह ने इसके विरुद्ध आन्दोलन किया । वक्रोक्ति के समर्थक होने के नाते अलंकारमयी गौड़ी रीति का अपमान इनके लिए असह्य था । काव्य में दोनों रीतियाँ श्रेष्ठ हैं । वैदर्भी को अधिक श्रेष्ठ माननेवालों

१. चतुर्विधा प्रवृत्तश्च प्रोक्ता नाट्यप्रयोक्तृभिः ।

आवन्ती दाक्षिणात्या च पांचाली चोड्रमागधी ॥१३, ३२॥

२. हर्षचरितः : १, ८

के प्रति ये लिखते हैं—'या तो अलंकारो से विभूषित अग्राम्य, अर्थवान् शास्त्र-सम्मत, जटिलता (शब्दाडम्बर) से मुक्त गौडी रीति भी श्रेष्ठ है अन्यथा वैदर्भी भी नहीं।^१ गौडी की प्रशंसा में ये वैदर्भी की अवहेलना करने से भी नहीं चूकते।^२ जो भी हो एक बात इन्होंने अत्यन्त महत्त्वपूर्ण कही कि काव्य की श्रेष्ठता मात्र श्रुति मधुर वर्ण-योजना पर निर्भर नहीं करती। मधुर-मधुर शब्दों के प्रयोग से काव्य में चमत्कार नहीं आता। इस प्रकार यद्यपि विद्वान् वामन को काव्य की आत्मा खोज निकालने वाला प्रथम आचार्य मानते हैं किन्तु इन शब्दों में सर्व प्रथम भामह ही इस ओर प्रयत्नशील दीखते हैं। आज भी कोई इससे असहमत नहीं हो सकता कि चमत्कार-पूर्ण अर्थ काव्य का मुख्य तत्त्व है। बिना उसके सब कुछ होते हुए भी काव्य शब्दजाल मात्र है।

मार्ग संज्ञा से रीति को काव्य में महत्त्वपूर्ण स्थान देने वाले प्रथम आचार्य दण्डी है। इनका एतदसम्बन्धी विवेचन सक्षिप्त और महत्त्वपूर्ण है। इसी आधार पर कतिपय विद्वान् इन्हे ही रीति सम्प्रदाय का व्यवस्थापक निश्चित नहीं करते हैं। वामन ने नाम बदल कर केवल विस्तृत विवेचन भर किया है। मार्ग सम्बन्धी इनके विचार इस प्रकार हैं

(१) सूक्ष्म भेदों में विभक्त मार्गों के अनेक प्रकार हैं। उनमें से वैदर्भ और गौड का अन्तर बहुत स्पष्ट है।^३

(२) वैदर्भ मार्ग में श्लेष, प्रसाद, समता, माधुर्य, सुकुमारता, अर्थव्यक्ति, उदारता, ओज और कान्ति-ये दसों गुण मिलते हैं।^४

(३) उक्त दसों गुण वैदर्भ मार्गों के प्राण हैं और गौडी में प्रायः इसके विपरीत गुण दिखाई देते हैं।^५

इन मान्यताओं के परीक्षण से दण्डी में अपने पूर्वजों की अपेक्षा कुछ नवीनतायें दृष्टिगोचर होती हैं—

(१) भरत श्लेष, प्रसाद आदि को काव्य-गुणों के अर्थ में ग्रहण करते हैं,^६

१. काव्यालंकार : १, ३५ ।

२. अनुष्टाधर्मवक्रोक्ति प्रसन्नभृजु कोमलम् ।

मिन्नं गेयमिवेदं तु केवल श्रुतिपेशलम् ॥१, ३४॥ वही

३. दण्डी : काव्यादर्श : १, ४०

४. वही : पृ० १, ४१

५. वही : १, ४२

६. श्लेषः प्रसादः समता समाधिर्माधुर्यमोजः पदसौकुमार्यम् ।

अर्थस्य च व्यक्तिरुदारता च कान्तिश्च काव्यार्थगुणा दशेते ॥१६, १७॥ नाट्यशास्त्र.

दण्डी उनका सम्बन्ध वैदर्भ मार्ग में जोड़ने हैं क्योंकि यही मार्ग उनके मत में श्रेष्ठ है। इस प्रकार गुण और रीति का सम्बन्ध करनेवाले प्रथम आचार्य दण्डी हैं।

(२) अर्थ व्यक्ति औदार्य और समाधि गुण वैदर्भ और गौड़ मार्ग में समान है। शेष का गौड़ में विपर्यय होना है।

(३) भामह ने केवल तीन गुणों का वर्णन किया है, ये फिर से दशो गुणों को मान्य ठहराते हैं।

(४) अनेक गुण शब्द शक्ति और अर्थ शक्ति है, जैसे—औदार्य और समाधि गुण।

(५) समाधि गुण काव्य का सर्वस्व है।^१

(६) गुण काव्य के प्राण हैं।

(७) रीति का सम्बन्ध देश विशेष में न होकर रचयिता की प्रकृति से है। इसके द्वारा इस ओर भी सकेत हो गया कि रीतियों का विभाजन प्रदेश नहीं उसमें पाये जाने वाले गुणों पर होना चाहिये।

उपर्युक्त विवेचन से यह भलीभाँति समझा जा सकता है कि दण्डी ने वामन के लिए कितनी दृढ़ भूमि तैयार कर दी थी।

प्रस्तुत अर्थ में 'रीति' शब्द का प्रयोग करने वाले और उसकी परिभाषा स्थिर करने वाले प्रथम व्यक्ति वामन हैं। इन्होंने कहा 'विशिष्टपदरचना रीतिः।'^२ शंका हुई पदरचना में यह विशिष्टता कहाँ से आती है? उत्तर दिया 'विशेषो' गुणात्मा।'^३ और ये गुण है—'काव्य शोभायाः कर्तारो धर्मा गुणाः।'^४ इन तीनों सूत्रों को एक कर हम कह सकते हैं कि काव्य में शोभा उत्पन्न करने वाले गुणों से युक्त पदरचना रीति है। यही रीति काव्य की आत्मा है।^५

वामन के उपर्युक्त सूत्रों की दण्डी के श्लोकों से तुलना करने पर ज्ञात होता है कि वामन ने कोई भी नयी बात नहीं कही। मार्ग और रीति की व्याख्या में कोई अन्तर नहीं है और गुणों का मार्ग या रीति से सम्बन्ध भी वही है। हाँ, गुणों की व्याख्या में अवश्य वामन कुछ नवीनता ला सके हैं।

१. तवेतत् काव्यसर्वस्वं समाधिर्नाम यो गुणः।

कबिसार्थः समग्रोऽपि तत्रेनमनुगच्छति ॥१, १००॥ काव्यादर्श.

२. काव्यालंकार सूत्रः १, २, ७

३. वही : पृ० १, २, ८

४. वही : पृ० ३, १, १.

५. 'रीतिरात्मा काव्यस्य'—॥१, २, ६॥ वही.

शब्द और अर्थ भेद से इन्होंने गुणो के दो वर्ग किये—शब्द-गुण और अर्थ-गुण । दोनों वर्गों में नाम एक से है । पर उनके अर्थ अलग अलग । शब्द-गुण वर्ण-योजना एवं शब्द-बन्ध पर और अर्थ-गुण अर्थ-सौन्दर्य पर आधारित है । अर्थ-गुण के मूल में वस्तुतः अनेक तत्व काम करते दिखाई पड़ते हैं । कही वक्रता, कही चातुर्य और कही अर्थ चमत्कार है । इसी प्रकार रस, व्यजना, अर्थालंकार, दोषाभाव आदि सभी को इन्होंने रीति की सीमा में घेर लिया है ।

वामन ने भामह और दण्डी से अलग तीसरी रीति, पाचाली, भी स्वीकार की है । इसका प्रचलन नाट्यशास्त्र के बाद कम हो गया था । इन्होंने इसमें माधुर्य एवं सौकुमार्य गुण समाविष्ट किये ।^१ एक और बात इन्होंने स्पष्ट की । रीतियों के नाम देशों के नाम पर रखे अवश्य गये हैं किन्तु उनका भेद गुणों के आधार पर ही स्पष्ट हो सकता है ।^२

रीतियों को श्रेष्ठ और हीन घोषित करने की परम्परा का पालन वामन ने भी किया ।^३ इससे सिद्ध है कि वैदर्भी रीति का उन दिनों कितना बोलबाला था और वह भी कि भामह कितने निर्भीक व स्वतन्त्र विचारक थे ।

आनन्दवर्धन के पूर्व रीति सिद्धान्त और रीति सम्प्रदाय की पूर्ण स्थापना हो चुकी थी । इसलिए रीति का ध्वनि में समाहार करते समय इन्हे बड़ी सावधानी से काम लेना पड़ा है । इन्होंने इसे सघटना नाम दिया और इसके तीन भेद किये—असमासा, मध्यम समासा और दीर्घ समासा ।^४ वामन ने जो बात कई वाक्यों में बिखराकर कही इन्होंने वही 'सम्यक्' उपसर्ग से कह डाली । घटना पदरचना का पर्याय है । यह घटना किस प्रकार की हो इस पर इन्होंने रस-दृष्टि से विचार किया । जो घटना अभीष्ट रस की व्यजना में सहायक हो वह (सम्यक् + घटना) सघटना है ।

रीति और सघटना का अर्थ एक होते हुए भी उसका निर्धारण करने में दोनों के दृष्टिकोणों में भिन्नता है । वामन की रीति स्वयं में सिद्धि है । पदरचना और अर्थगत सौन्दर्य अभिन्न वस्तुएँ हैं । यदि ऐसा न हो तो रीति काव्य की आत्मा कैसे बने ? आनन्दवर्धन की सघटना रस के आश्रित है । रसाभिव्यक्ति में सहायक होने पर ही वह सम्यक् बन सकती है ।

आनन्दवर्धन ने एक और नई व्यवस्था की । जब तक रीति का विभाजन गुण पर निर्भर करता था । इन्होंने उसका आधार समास निश्चित किया और उसको

१. काव्यालंकार सूत्र : १, २, १३ ।

२. तासां गुणभेदाद् भेदम्—१, २, १० की वृत्ति : वही

३. इलरे गौडीयापांचाल्यौ न ग्राह्ये, स्तोकगुणत्वात् ॥१, २, १५ की वृत्ति : वही

४. ध्वन्यालोक : ३, ५

भी अन्य हेतुओं—वक्ता, वाच्य और विषय—द्वारा निश्चित होना बतलाया।^१ इस प्रकार स्वतन्त्र रीति माधुर्य आदि गुणों के आश्रित होकर रस को अभिव्यक्त करने का साधन बन गई।^२

गुणों के क्षेत्र में इन्होंने भामह का अनुसरण किया। इधर रीति की चर्चा में गुणों का अनावश्यक विस्तार हो गया था। इन्होंने अनेक गुणों को ध्वनि में समाविष्ट कर अधिक स्पष्ट विभाजन किया। रीति मार्गी आचार्यों में प्रचलित कुछ गुण ऐसे हैं जिनका वर्ण-योजना या शब्द-बन्ध से कोई सम्बन्ध नहीं है। उदाहरणार्थ, अर्थ माधुर्य से उनका तात्पर्य है ग्राम्य दोष-हीनता।^३ शिष्ट साहित्यिक भाषा, जिसमें औचित्य का पूर्ण ध्यान रखा जाता है, माधुर्यगुण समन्वित समझी जाती है। दण्डी के मत से औदार्य गुण वहाँ होता है जहाँ कोई वाक्य लोकोत्तर चमत्कारी अर्थ की प्रतीति कराता है। उनके द्वारा दिया गया इसका उदाहरण^४ वाक्यगत वस्तु-ध्वनि के अन्तर्गत आ जाता है। कान्तिगुण में दण्डी औचित्य की सीमा का उल्लंघन करने का विधान करते हैं।^५ इसी प्रकार समाधि^६ उनके अनुसार काव्य का सर्वस्व है किन्तु आनन्दवर्धन के मत में लक्षणामूला ध्वनि है। अनः कोई आश्चर्य नहीं यदि आनन्दवर्धन भी भामह द्वारा उल्लिखित तीन ही गुणों को प्रामाणिक मानें।

आनन्दवर्धन के पश्चात् भी भिन्न भिन्न नामों से रीति का विवेचन होता रहा। राजशेखर ने 'वचन विन्यास क्रमो रीतिः' कहा। कुन्तक ने दण्डी का मार्ग शब्द लिया और इसे कवि-स्वभाव से सम्बद्ध करते हुए मुकुमार, विचित्र और मध्यम उपभेदों में विभक्त किया।^७ रीति की मूल भावना चूँकि पूर्व निर्दिष्ट ही थी इसलिए इन मार्गों के लक्षण वे ही रहे जो वामन ने रीतियों के स्थापित किये थे। उनका सुकुमार मार्ग मनोहर अर्थवाली और स्वाभाविक रूप से आई पद रचना है।^८ यह वामन की समग्रगुणा वैदभी है।^९ इनमें समास-रहित या स्वल्प समास युक्त पदावली का प्रयोग

१. इसका सविस्तार उल्लेख रसौचित्य के प्रसंग में हो चुका है।

२. गुणानाश्रित्य तिष्ठन्ती, माधुर्यादीन् व्यनक्ति सा रसान् ॥३,६॥ ध्वन्यालोक

३. तथाप्यग्राम्यतैव भारं वहति भूयसा ॥१,६२॥ काव्यावर्ष

४. वही : १, ७७ ।

५. वही : १, ८५ ॥

६. वही : १, १०० ।

७. वक्रोक्ति जीवित : १, २४ ।

८. वही : १, २५ ।

९. काव्यालंकार सूत्र : १, २, ११ ।

होता है ।^१ विचित्र मार्ग वाणी का वक्र प्रयोग है । इसमें अलकारों की लड्डियाँ जुड़ी रहती है ।^२ यह वामन की गौडी रीति है जो माधुर्य और सौकुमार्य गुणों के न होने से अत्यन्त उग्र पदों वाली होती है ।^३ इसमें केवल ओज और कान्तिगुण होते हैं ।^४ साहित्यदर्पणकार ने भी इसका यही लक्षण दिया है ।^५ मध्यम मार्ग प्रथम दो का मिश्रण है । जहाँ माधुर्यादि गुण मध्यम मार्ग का अवलम्बन ले वही मध्यम मार्ग है ।^६ यह वामन की पाचाली रीति है । रुद्रट ने लाटीया नाम की एक चौथी रीति का भी वर्णन किया है ।^७ विश्वनाथ ने इसे वैदर्भी और पाचाली के बीच की रीति कहा है ।^८

इस प्रकार हम देखते हैं कि रीति का इतिहास अत्यन्त रोचक रहा । उसने सभी अचार्यों को आकर्षित किया । भौगोलिक विभाजन से आरम्भ होकर कवियों के स्वभाव में उसका पर्यवसान हुआ ।

*

*

*

इन प्रसंगों में हमारा मुख्य उद्देश्य यह दिखाना रहा है कि आनन्दवर्धन ने किस प्रकार अपने पूर्ववर्ती सिद्धान्तों का ध्वनि में समाहार किया और इसमें वे कहाँ तक सफल रहे । परवर्ती आचार्यों पर अनेक प्रत्यक्ष या परोक्ष प्रभाव को 'ध्वनि के पूर्वापर' प्रसंग में दर्शाया गया है ।

विभिन्न सिद्धान्तों का विवेचन हमें भारतीय काव्यशास्त्र के मानों का उचित स्थान समझने में सहायक होता है । भारतीय परम्परा औचित्य के सर्वव्यापक तत्त्व के प्रति अति आस्थावान है । काव्य ही नहीं समस्त जीवन इस नियम से बंधा है । अतएव किसी भी सम्प्रदाय के लिए इसकी अवहेलना करना सम्भव नहीं था । औचित्य की परिधि में सबसे महत्त्वपूर्ण काव्य-तत्त्व रस है । इसका लेश मात्र भी किसी रचना की काव्य-कोटि में ले जाने के लिए पर्याप्त है । यदि कहे कि काव्य का तात्कालिक मूल्य रस ही निर्धारित करता है तो अत्युक्ति न होगी । काव्य के प्राणभूत रस के

१. विश्वनाथ : साहित्यदर्पण : पृ० ८२५ ।

२. वक्रोक्ति जीवित : १, ३४ व ३५ : पृ० १२४ ।

३. माधुर्यसौकुमार्ययोरभावात् । समास बहुला अत्युत्पन्नपदा च । काव्यालंकार सूत्र : पृ० ४ ।

४. ओज : कान्तिमती गौडीया ॥१, २, १२॥ वही ।

५. साहित्यदर्पण : ३, ९ ।

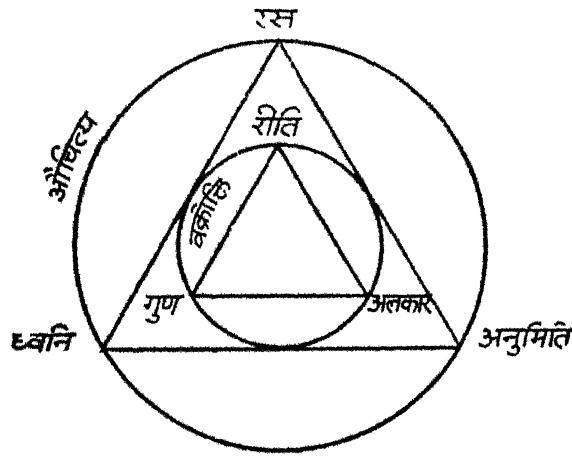
६. वक्रोक्ति जीवित : १, ४९ व ५० : पृ० १५१ ।

७. काव्यालंकार : २, ४ ।

८. लाटी तु रीतिवैदर्भी पांचाल्योरतरे स्थिता : साहित्यदर्पण : पृ० ८२९ ।

आस्वादन की प्रक्रिया समझन के लिए, दो तत्त्व सामने आए—व्यजना (ध्वनि) और अनुमान ।

काव्य के वाङ्मय रूप की व्याख्या करनेवाले सिद्धान्तों ने वक्रोक्ति के व्यापक तत्त्व पर ध्यान केंद्रित किया । वक्रोक्ति के भीतर रीति को शीर्ष स्थान मिला । उसी में सम्बन्ध रखनेवाले गुण और अलंकार मत एक ही स्तर पर हैं । इन सबके परस्पर सम्बन्ध की महामहोपाध्याय कुप्पुस्वामी शास्त्री का निम्न यत्र स्पष्ट कर देता है ।



औचित्यमनुधावन्ति सर्वे ध्वनिरसोन्नयाः ।

गुणालंकरिरीतीनां नयाश्चानुजुवाङ्मयाः ॥

परिशिष्ट

वक्रोक्ति-अतिशयोक्ति-ध्वनि

काव्य शब्द दृश्य तथा श्रव्य दोनों के लिए समान रूप में प्रयुक्त होने पर भी आचार्यों के दो वर्ग स्पष्ट थे—नाट्यशास्त्री और काव्यशास्त्री । दण्डी काव्य के भेदों की चर्चा करते हुए जब नाटक पर आते हैं तो 'तेषामन्यत्र विस्तरः'^२ कहकर आगे बढ़ जाते हैं । अतः कहा जा सकता है कि जैसे भरत ने नाट्यशास्त्र का प्रणयन दृश्य-

१. हाइवेज एण्ड बाइवेज आव लिटरेरी क्रिटिसिज्म इन संस्कृत : पृ० २७ ।

२. काव्यादर्श : १, ३१

काव्य के विवेचन के लिए किया उसी प्रकार भामह ने काव्यालंकार की रचना प्रधानतः श्रव्य काव्य को ध्यान में रखकर, की।

काव्य के शोभाघायक तत्त्वों में भामह की दृष्टि उपमादि अलंकारो पर केन्द्रित थी। अलंकारो का वर्गीकरण वैज्ञानिक न होते हुए भी इनके सम्बन्ध में तत्कालीन विचारों पर प्रकाश डालता है। अनेक प्रकार के वाणी-वैचित्र्य का विवेचन करने के पश्चात् इनका ध्यान विचित्रता के मूल तत्त्व पर गया। इन्होंने देखा कि हर अलंकार वाणी का असाधारण प्रयोग है, सामान्य से उक्ति कुछ भिन्न है, वक्र है। इनके मुख से स्वाभाविक वाणी फूट पड़ी—

संघा सर्वेव वक्रोक्तिरनयाऽर्थो विभाव्यते।

यत्नोऽस्यां कविना कार्यं कोऽलंकारोऽनया विना ॥^१

भावो की अभिव्यक्ति के प्रकारो का कोई अन्त नहीं है, न उनका कोई निश्चित वर्गीकरण ही हो सकता है तथापि काव्य के उपयुक्त वे ही हैं जिनमें किसी प्रकार की वक्रता हो। इस तरह भामह सामान्य उक्ति और काव्य की उक्ति में भेद स्थापित करते हैं। वक्रता से युक्त सभी उक्तियाँ वाणी का अलंकार हैं और इससे गृहित वाणी सौन्दर्य-हीन है।^२

भामह ने वक्रोक्ति की परिभाषा नहीं दी है। या तो बहुप्रचलित होने के कारण इसकी आवश्यकता नहीं समझी गई या अपने अनुभव को सूत्र रूप में रखकर व्याख्या का भार अनुयायियों पर छोड़ देने की प्रथा का पालन हुआ है।

दण्डी स्वाभाविक और अलंकृत काव्य के दो वर्ग करते हैं। अलंकृत से उनका तात्पर्य वक्रोक्ति से है और उसको सभ्य करनेवाला अलंकार श्लेष है।^३ किन्तु वैदर्भ मार्ग के समर्थक होने के नाते ये स्वभावोक्ति का पक्ष लेते हैं।

अलंकार वर्ग के अन्तर्गत उसके व्युत्पत्यर्थ सहित वक्रोक्ति का उल्लेख सबसे पहले रुद्रट ने^४ किया बाद के लगभग सभी आलंकारिको में वक्रोक्ति का यही अर्थ स्वीकृत हुआ।

वामन के मत से यह अर्थालंकारो के अन्तर्गत आती है और इसके मूल में सादृश्य लक्षणा कार्य करती है।^५

१. काव्यालंकार : २, ८५

२. वही : १, ३६

३. श्लेषः सर्वासु पुष्पति प्रायो वक्रोक्तिषु धियम् ।

मिन्नं द्विधा स्वभावोक्तिर्वक्रोक्तिश्चेति वांगमयम् ॥ २, ३६३ ॥ काव्यादर्श

४. काव्यालंकार : २, १३ व १४ व १६

५. काव्यालंकार सूत्र : ४, ३, ८

ये आनन्दवर्धन के पूर्व के आचार्यों के मत हुए। उनके पश्चात् वक्रोक्ति पर विशेष रूप से विचार करनेवाले भोज और कुन्तक हुए जो समय से एक ही काल में एक ही दिशा में विचार कर रहे थे। भोज ने प्रेयस और ऊर्जम्बि को रसवत् के अन्तर्गत रखते हुए अलंकार को काव्य-सौन्दर्य के समकक्ष रखा है। इसी प्रसंग में वे मानते हैं कि वक्रोक्ति केवल उन अलंकारों की परिधि है जो उपमादि से आरम्भ होते हैं। अलंकारों के तीन वर्ग वक्रोक्ति, स्वभावोक्ति और रसोक्ति करते हुए वे काव्य को भी इन्हीं तीन भागों में बाँट देते हैं। भोज के मन में अलंकार ही वक्रोक्ति है, स्पष्टीकरण करते हुए फिर कहते हैं कि वे अलंकार जो उपमादि से आरम्भ होते हैं क्योंकि अलंकार तो स्वभावोक्ति और रसोक्ति भी हैं। इस प्रकार भोज में वक्रोक्ति के विस्तृत और सकुचित दो प्रयोग मिलते हैं। प्रथम के अनुसार वक्रोक्ति = अलंकार - काव्य सौन्दर्य। यह अलंकार का वामनीय प्रयोग है। दूसरे प्रयोग के अनुसार अलंकार - (स्वभावोक्ति पर आधारित) अलंकार = (उपमादि) अलंकार = वक्रोक्ति। इससे यह सिद्ध होता है कि वे भामह और रुद्रट दोनों के अर्थों को समन्वय करना चाहते थे।

कुन्तक भामह से प्रेरणा लेकर वक्रोक्ति का एक नया काव्य सिद्धान्त घोषित करते हैं। उनकी वक्रता शब्द प्रयोग की बिच्छति या वैचित्र्य की ओर इंगित करती है। यह बिच्छति प्रयोग की असामान्य पद्धति है।

हम कह आए हैं कि भामह ने वक्रोक्ति की परिभाषा नहीं दी है किन्तु अतिशयोक्ति की परिभाषा^२ में प्रयुक्त 'लोकातिक्रान्त गोचरम्' पद यह संकेत अवश्य कर देता है कि वक्रोक्ति से उनका क्या तात्पर्य है।

दण्डी का अतिशयोक्ति के प्रति पक्षपात देखकर आश्चर्य होता है। स्वभावोक्ति को अलंकारों में प्रथम मानते हुए भी वे यह घोषणा करने से नहीं चूकते कि अतिशयोक्ति सब अलंकारों में श्रेष्ठ है।^३

उपर्युक्त दोनों आचार्यों की परिभाषाओं में अतिशयोक्ति की विशेषता वाचक शब्द एक से ही है। भामह का 'निमित्ततो वचो यत् लोकातिक्रान्तगोचरम्' दण्डी में

१. त्रिविधः खलु अलंकार वर्गः, वक्रोक्तिः स्वभावोक्तिः रसोक्तिरिति।

— बी० राधवन : भोजाङ्ग शृङ्गार प्रकाश, जिल्द १, खण्ड १, : पृ० १२२

२. निमित्ततो वचो यत् लोकातिक्रान्तगोचरम्।

मन्यतेऽतिशयोक्तिं तामलंकारतया यथा ॥२, १८॥ कव्यालंकार

३. विवक्षा या विशेषस्य लोकसीमातिवर्तिनी।

असावतिशयोक्तिः स्यादलंकारोत्तमा यथा ॥२, २१४॥ काव्यादर्श।

‘विवक्षा या विशेषस्य लोकसीमातिवर्तिनी’ बनकर आया है। प्रतीत होता है कि द्वितीय विद्वान् प्रथम की वक्रोक्ति और अतिशयोक्ति की मान्यता और दोनों के परस्पर सम्बन्ध से पूर्ण परिचित है। अतिशयोक्ति का वर्णन समाप्त करते हुए दण्डी ने लिखा कि कवि गण इसे अन्य अलंकारो का भी उपकारक समझते हैं।^१ इससे निष्कर्ष यह निकला कि सभी अलंकारों में अतिशयोक्ति का अश विद्यमान रहता है। ठीक यही बात भामह वक्रोक्ति के सम्बन्ध में कहते हैं। अतः दोनों (वक्रोक्ति और अतिशयोक्ति) को एक कहना गलत न होगा।

आनन्दवर्धन की अतिशयोक्ति की कल्पना अपने पूर्वजों से भिन्न नहीं है। वे बड़ी चतुरता से उसे अपने सिद्धांत के अन्तर्गत ले आते हैं। यही नहीं वे ही प्रथम आचार्य हैं जो अतिशयोक्ति और वक्रोक्ति के अभेद पर बल देते हैं। ‘भामहे नाप्य-तिशयोक्ति लक्षणे यदुक्तम्’ कहने के बाद वे भामह का ‘सेषा सर्व्वे...’ छन्द उद्धृत कर देते हैं।^२ इसके पहले वे स्वीकार कर चुके हैं कि सभी अलंकार अतिशयोक्ति-गर्भ हो सकते हैं।^३ केवल इतने से ही सन्तुष्ट न होकर वे यह भी कह देते हैं कि अतिशयोक्ति से प्रभावित अलंकार ही शोभातिशय को प्राप्त होते हैं शेष अलंकार मात्र ही रह जाते हैं। सब अलंकारों का रूप धारण कर सकने की क्षमता के कारण से अभेदोपचार से वही सर्वालंकार रूप है, यही अर्थ समझना चाहिये।^४ अतिशयोक्ति के इस रूप को अभिनवगुप्त का समर्थन भी प्राप्त हुआ है।^५

ध्वनि की दृष्टि से अतिशयोक्ति दूसरे अलंकारो के साथ दो प्रकार से संयुक्त होती है। वाच्य रूप और व्यंग्य रूप से। व्यंग्य रूप में प्रधान होने पर ध्वनि और गौण होने पर गुणीभूत कहलाती है।^६

कुन्तक की वक्रोक्ति कल्पना काव्य सौन्दर्य के समानान्तर है। काव्य-शब्द और अर्थ सामान्य से कुछ अन्य प्रकार—वैचित्र्य से युक्त—के होते हैं। दोनों (शब्द और अर्थ) अलंकार्य हैं और अलंकार का एक मात्र प्रकार है ‘वैदग्ध्यभंगीभणिति’ रूप वक्रोक्ति।^७

१. अलंकारान्तराणामप्येकमाहुः परायणम् ।
बागीशमहितायुक्तिमिमायतिशयाह्वयाम् ॥ २, २२०॥ काव्यादर्श ।
२. ध्वन्यालोक, लो० सहित पृ० ४६६ ।
३. . . प्रथमं तावदतिशयोक्तिगर्भता सर्वालंकारेषु शक्यक्रिया : वही : पृ० ४६५
४. वही : पृ० ४६७ ।
५. वही : पृ० ४६८ ।
६. वही : पृ० ४६९ ।
७. उभावेताबलंकार्यो तयोः पुनरलंकृतिः ।
वक्रोक्तिरेव वैदग्ध्यभणितिरुच्यते ॥१, १०॥ वक्रोक्ति जीवित ।

यह वक्रोक्ति क्या है ? 'प्रसिद्धाभिधानं अतिरेकणी विन्ययैवाभिधा ।' और कोई पूछे कि 'वैदग्ध्यभंगीभणिति' क्या है ? 'तो 'वैदग्ध्यं विदग्धभावः, कवि कर्म कौशल, तम्यभगी विच्छित्तिः, नया भणितिः ।' अन्त में निष्कर्ष निकालते हुए वे कहते हैं कि शब्द और अर्थ अलग अलग स्थित हैं और किसी अन्य अलंकार से युक्त किये जाते हैं । यह अलंकार है उनको वक्रना वैचित्र्य के उपयोगी रूप से कथन करना । तीसरे उन्मेष में वे अतिशयोक्ति का लक्षण यों देते हैं—

यस्यामतिशयः कोऽपि विच्छित्त्या प्रतिपद्यते ।

वर्णनीयस्य धर्माणां तद्विवाह्यावदायिनाम् ॥^१

अर्थात्, जिसमें वर्णनीय के, सहृदयों को आह्लाद देनेवाले, धर्मों का अपूर्व अतिशय मुन्दरनापूर्वक प्रकाशन होता है, वह अतिशयोक्ति है । इसके और स्पष्टीकरण के लिए कुन्तक ने भामह-दण्डी की शैली अपनाते हुए लिखा है—क्रीदुशी 'यस्मा-तिशयः' प्रकर्षकाष्ठाधिरोहः, 'कोऽपि', अतिक्रान्तप्रसिद्ध व्यवहार सरणिः, विच्छित्त्या प्रनिपाद्यन्तं वैदग्ध्यभंग्या ममर्ष्यते । मारांश यह कि यहाँ भी 'वैदग्ध्यभंगीभणिति' अपना आसन जमाए है ।

उपर्युक्त विवेचन में स्पष्ट है कि भामह की वक्रोक्ति की कल्पना और अतिशयोक्ति अलंकार परम्पर, इतने निकट है कि एक हो गए हैं । ध्वन्यालोककार के मत से अलंकार रसाश्रित है और वक्रोक्ति—अतिशयोक्ति सब अलंकारों में व्यापक मूल तत्त्व है अतः यह कहना अनुचित न होगा कि अलंकारों के माध्यम से वक्रोक्ति रस की उपकारक होती है । आनन्दवर्धन कभी इसमें अमहमत नहीं हो सकते । जहाँ रस-ध्वनि नहीं है वहाँ यही तत्त्व (अर्थात् वक्रोक्ति) वस्तु और अलंकार ध्वनि में सहायक होता है ।

१. वक्रतावैचित्र्ययोगितयामिधानसेवानयोरलंकारः । हिन्दी: वक्रोक्तिः-ओक्तिः :

पृ० ५१ ।

२. वही : पृ० ३, २९ ।

तृतीय अध्याय

१

हिन्दी में ध्वनि-वृत्त

हिन्दी साहित्य के ग्रन्थ ११वीं शताब्दी से मिलने शुरू हो जाते हैं और संस्कृत में ध्वनि की परम्परा अपने पूर्ण बल के साथ 'पंडितराजे' जगन्नाथ के युग, १७वीं शताब्दी, तक अंगे बढ़ती रही। आशा यह की जा सकती थी कि हिन्दी पर उसका 'पूरा' प्रभाव पड़ता और इसमें भी उसका सामोपाग-विवेचन होता। किन्तु हुआ इसके विपरीत। हिन्दी में यह परम्परा अत्यन्त भ्रष्ट और क्षीण रूप में आई और खड़ी बोली के पूर्ण विकास तक इसी अवस्था में रही। हिन्दी साहित्य के प्रथम तीन कालों में न तो इस पर स्वतंत्र विचार हुआ और इसके स्वरूप का (पिष्ट पेषित रूप में ही) स्वच्छ विवेचन हुआ। इसके कई कारण थे।

लक्षण-ग्रन्थों का निर्माण लक्ष्य-ग्रन्थों के प्रचुर मात्रा में रचे जाने पर ही विशेष निर्माण होता रहा। न बीरगाथा काल का अशान्त वातावरण लक्षण-ग्रन्थों की रचना के अनुकूल था, न भक्ति में लीन भक्तों को इस ओर ध्यान देने का अवकाश था। हिन्दी में ऐसे ग्रन्थों का प्रारम्भ रीतिकाल से होता है। यह ध्वनि-वृत्त के अभाव के कारण थे।

रीतिकालीन कविता राजाश्रय में पली। शासक वर्ग मंडितों-की-सी बाल की खाल निकालने वाले कविदों में रस ले सकने में असमर्थ थे। उनकी प्रकृति के अनुकूल सौन्दर्य-वर्णन ही था। इसीलिए रीति-ग्रन्थों में शृंगार-विवेचन और नायिका-भेद निरूपण का प्राधान्य रहा। दूसरी ओर साहित्य शास्त्र का विद्यार्थी भी स्वयं को कवि और आचार्य घोषित करने को उत्सुक था। उसके आश्रय प्राप्त करने की कसौटी आचार्यत्व नहीं कवित्व था। ऐसी स्थिति में ध्वनि जैसे गम्भीर विषय का सम्यक् अध्ययन सम्भव नहीं था। उसका किंचित् व्यावहारिक ज्ञान ही उसके लिए अलम् था।

इसके अतिरिक्त उस काल में ध्वनि विवेचन के लिए गद्य की सशक्त भाषा का अभाव था। यह एक प्रमुख कारण था कि समय की माँग को देखते हुए ये आचार्यत्व मिश्रित कवि ध्वनि चर्चा में प्रवृत्त भी हुए किन्तु सफल न हो सके। ये दो ध्वनि वृत्त के भ्रष्ट रूप में प्राप्त होने के कारण हैं।

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने 'शिव सिंह सरोज' के आधार पर षठी शताब्दी के पुष्य नामक आलंकारिक का उल्लेख किया है।^१ किन्तु उसका कोई प्रमाण नहीं मिलता। इसलिए हिन्दी का सबसे पहला अलंकार-ग्रन्थ कृपाराम की 'हित तरंगिणी' को माना जाना चाहिए।

इसका रचनाकाल इसी में दिये दोहे के अनुसार संवत् १५९८ है।^२ सूरदास की 'साहित्य लहरी'^३ में भी रीतिकालीन प्रवृत्तियों का आभास मिलता है। किन्तु विद्वान् इसकी प्रामाणिकता में ही सन्देह करते हैं। अष्टछाप के दूसरे कवि नन्ददास ने भी नायिका-भेद लिखा था।^४

इनमें से कोई भी ग्रन्थ अलंकार शास्त्र की प्रौढ़ रचना नहीं माना जा सकता। हिन्दी के सर्व प्रथम प्रौढ़ आचार्य केवशदास ही हैं। बाद के सभी आचार्यों ने उनका लोहा माना और रीति ग्रन्थ लिखने के लिए 'कवि प्रिया' और 'रसिक प्रिया' का अध्ययन आवश्यक समझा।

केशव मूलतः अलंकारवादी थे। ये लक्षण लिखते समय भी ऐसे शब्द चुनते जो कई अर्थ सम्पन्न हो फिर साहित्य रचना करते समय इस शैली का कैसे परित्याग करते। कवि-प्रिया का निम्न दोहा—

घरघर चिन्ता करत, नींद न भावत सोर
सुबरण को सोधत फिरत, कवि, धमिचारी चोर।^५

इसी ओर संकेत करता है। यहाँ 'सुबरण' से तात्पर्य वाच्यार्थ के अतिरिक्त अर्थ रखने वाले शब्द से है। इनके काव्य में अधिकतर वस्तु-ध्वनि और अलंकार-ध्वनि के उदाहरण मिलते हैं।

बाद के आचार्यों ने रस पर अधिक ध्यान दिया।^६ उनकी काव्य सम्बन्धी परिभाषायें 'काव्य प्रकाश' और 'साहित्य दर्पण' पर आश्रित हैं। ध्वनि की चर्चा करनेवाले प्रथम आचार्य कुलपति मिश्र हैं। 'रस रहस्य' के प्रथम वृत्तान्त में उन्होंने काव्य की तीन कोटियाँ निर्धारित कीं—सरस व्यंग्य प्रधान, मध्यम और चित्र।

१. आचार्य रामचन्द्र शुक्ल : हिन्दी साहित्य का इतिहास : पृ० ३

२. सिद्धि निधि शिवसुख चन्द लखि, माघ शुद्ध तृतीयासु।

हितरंगिणी हौं रची, कवि हित परम प्रकासु ॥

—डॉ० मगीरथ मिश्र : हिन्दी काव्य शास्त्र का इतिहास : पृ० ५०

३. व (४) बाबू गुलाब राय : सिद्धांत और अध्ययन : पृ० १५

४. कविप्रिया : पृ० १५

६. बलकाठ रसमै जु है कबित कहाबै सोय—चिन्तामणि

—डॉ० मगीरथ मिश्र के 'हिन्दी काव्य-शास्त्र का इतिहास' से उद्धृत—पृ० ७५

द्वितीय वृत्तान्त मे तीन प्रकार के शब्द और उन पर आधारित तीन प्रकार के अर्थों का निर्देशन किया—

वाचक, विंगक, लच्छकों, सब्द तीन विधि होय ।

वाच्य, लक्ष्य अरु व्यंग्य पुनि अर्थ तीन विधि होय ॥

इसी दोहे की वृत्ति मे तात्पर्य वृत्ति का लक्षण दिया है—‘अरु इन तीनोंन के व्यवहार ते न्यारी सी प्रतीत करे सोऊ एक तातपरजका व्रति कहत है या को शब्द नाही ।^१

कुलपति के पश्चात् दूसरे प्रधान आचार्य देव है । इन्होंने ‘शब्द रसायन’ के प्रथम प्रकाश में यद्यपि शब्दार्थ का विवेचन मिश्र जी के समान ही किया है और तात्पर्य वृत्ति भी मानी^२ किन्तु नायिका-भेद के प्रसंग मे एक बड़ा विचित्र दोहा रख दिया—

अभिधा उत्तम काव्य है, मध्यम लक्षणा लीन ।

अथम व्यंजना रस कुटिल, उलटी कहत नवीन ॥^३

आचार्य शुक्ल ने ‘वाच्यार्थ मे ही काव्य का सौन्दर्य है’ प्रसंग मे इस दोहे की सहायता ली है^४ किन्तु, जैसा कि डॉ० नगेन्द्र का भी मत है, उक्त दोहा ‘नायिका-भेद’ के प्रसंग में आने के कारण से नायिकाओं का कोटि निर्धारण करता है न कि काव्य का ।^५

ध्वनि की दृष्टि से रीति ग्रन्थों की परम्परा मे आधुनिक युग आरम्भ होने तक भिखारी दास का ‘काव्य-निर्णय’ प्रमुख ग्रन्थ है । इसके सम्पूर्ण छठे उल्लास में ध्वनि का ही विवेचन है । उल्लास के अन्त मे मुख्य ध्वनि-भेदों की सख्या तैतालीस और सकर की अनन्त कही गई है ।^६ सप्तम उल्लास मे गुणीभूत व्यंग्य और अवर काव्य का उल्लेख है ।^७ समस्त विवेचन का आधार मम्मट का काव्य प्रकाश है, अपनी ओर से केवल उदाहरण दिये गये है । इस प्रकार पूर्व और पश्चात् दोनों ही कालों के ग्रन्थों मे इसका महत्त्वपूर्ण स्थान है । बाद के ग्रन्थों^८ मे भी ध्वनि पर इतने विस्तार से विचार नहीं हुआ है ।

१. डॉ० मगोरथ मिश्र : हिन्दी काव्य-शास्त्र का इतिहास : पृ० ९२

२. देव : शब्द रसायन . पृ० २ (३) वही : पृ० ७२

४. चिन्तामणि भाग २ : पृ० १६७

५. डॉ० नगेन्द्र : हिन्दी ध्वन्यालोक की भूमिका : पृ० ६०

६. भिखारी दास : काव्य-निर्णय : पृ० १४४

७. वही : पृ० १४६-१५६

८. जनराज कृत ‘कविता रस विनोद’, प्रतापसाहि कृत ‘व्यंग्यार्थ कौमुदी’ आदि ।

अन्त में इनकी बात हम और जोड़ देना चाहते हैं कि इन तीनों युगों में ध्वनि की चर्चा यद्यपि केवल रीतिकाल में मिलती है और अलंकार ग्रन्थों के सिद्धान्तों का ध्यान रखने हुए काव्य रचना का प्रयत्न भी इसी काल में हुआ तथापि रस की मान्यता वीरशायी काल में भी थी तथा भक्ति काल में तो कविता का एक मात्र तत्त्व वही समझा जाता था। अतः रस-ध्वनि और वस्तु-ध्वनि के भी एक से एक सुन्दर उदाहरण इन युगों में बने ग्रन्थों में मिलते हैं। जैसा हम पहले कह आए हैं रीति काल राजाश्रित कवियों की कविताओं का था। आश्रयदाता को प्रसन्न करने के लिए शृंगार की अनूठी से अनूठी उक्ति कहना कवि प्रतिभा का लक्षण समझा जाता था जिसके कारण शृंगार रस रीति काल में खूब पुष्ट हुआ।

आधुनिक काल आलोचना की दृष्टि से अधिक सम्पन्न है। सुविधा की दृष्टि से इस युग के आचार्यों को दो वर्गों में विभाजित किया जा सकता है—(१) रीतिकालीन पद्धति पर उसी युग के विचारों का विस्तार करनेवाले, और (२) स्वतंत्र रूप से रस पर विचार करनेवाले। यहाँ हम दूसरे वर्ग के आचार्यों के विचार ही प्रस्तुत करेंगे। उनमें से भी केवल उन्हीं के जिनके विचारों में कुछ मौलिकता है।

बीसवीं शताब्दी के आरम्भ में आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी का हिन्दी साहित्य पर सर्वव्यापी प्रभाव पड़ा। ये मूलतः रसवादी थे। इन्होंने ध्वनि पर भाषा-प्रयोग के प्रसंग में विचार किया है। 'रसज्ञ-रंजन' में शब्दों के प्रयोग के बारे में ये लिखते हैं—

'बहुत से ऐसे शब्द हैं जो सामान्य रीति से एक ही अर्थ व्यक्त हैं किन्तु विशेष ध्यान पूर्वक देखने अथवा घातु के अर्थ का विचार करने से पृथक-पृथक शब्दों में पृथक-पृथक शक्तियों का गभित रहना प्रकट होता है।'^१ इस वाक्य का सकेत अर्थान्तर संक्रमित वाच्य लक्षणामूलक ध्वनि की ओर है। यहाँ शब्द शक्तियों से तात्पर्य अभिधा, लक्षणा या व्यञ्जना से नहीं अपितु शब्द से निकलनेवाले ध्वन्यर्थ से है, अर्थात् क्या शब्द उस प्रसंग में अन्य शब्दों के संयोग से अथवा व्युत्पत्ति को देखते हुए अभीष्ट अर्थ को ध्वनित करता है? ध्वन्यर्थ और उसके मूल में लक्षणा पर विचार करते हुए वे आगे लिखते हैं—

'असलियत को लिये हुए कवि स्वतंत्रतापूर्वक जो चाहे कर सकता है, पर असलियत के लगाव को वह नहीं छोड़ सकता।'^२ शास्त्रीय शब्दावली में यह लक्षणा-

१. रसज्ञ-रंजन : पृ० २९

२. वही; पृ० ६०,

मूलक ध्वनि है, जिसमें वाच्यार्थ की देख-रेख में कवि मनमानी उड़ान भरता है। लक्ष्यार्थ का मुख्यार्थ का सम्बन्ध निकट का हो या दूर का होना अवश्य चाहिये।

शब्द में व्यञ्जना शक्ति भरनेवाले 'कल्पना' तत्त्व पर भी विद्वानों ने विचार किया है। श्री 'सुधाशु' के मत से काव्य की सजीवता के लिए यह अनिवार्य है। जगत् के सत्य के समान काव्य में भी हमारी वेदना को उभाड़ने की शक्ति सत्य पर असत्य के आरोप से ही सम्भव है। इतिहास में शुद्ध अभिधा रहती है किन्तु काव्य का काम उससे नहीं चल सकता।^१ इससे सिद्ध होता है कि काव्य की अतिरिक्त शक्ति लक्षणा-व्यञ्जना में है।

इसी प्रकार के विचारों को प्रश्रय देनेवाले आचार्य पं० रामदहिन मिश्र हैं। रस-ध्वनि को वे काव्य का प्राण^२ और चित्त-विस्फार, विस्तार या विकास को उसके उद्देश्य के रूप में ग्रहण करते हैं। चित्त-विस्तार का निमित्त कारण चमत्कार है। यह चमत्कार क्या है? 'जिस अर्थ वैलक्षण्य की लोकोत्तर अनुभूति से चित्त एक अनिवचनीय अवस्था को प्राप्त कर ले, वह चमत्कार है।^३ स्पष्ट है कि ऐसा चमत्कार वाच्य में कभी नहीं हो सकता।

विशेष रूप से इस क्षेत्र में हलचल मचा देनेवाले आचार्य हैं पं० रामचन्द्र शुक्ल। इन्होंने रस-ध्वनि और वस्तु-ध्वनि को बिल्कुल अलग-अलग प्रक्रिया घोषित किया। उन्हीं के शब्दों में—'किसी तथ्य या वृत्त की व्यञ्जना वस्तु-व्यञ्जना कहलाती है और किसी भाव की व्यञ्जना भाव-व्यञ्जना (भाव की व्यञ्जना ही जब रस के सबे अवयवों के सहित होती है तब रस-व्यञ्जना कहलाती है)। यदि थोड़ा ध्यान देकर विचार किया जाय तो दोनों भिन्न प्रकार की वृत्तियाँ ठहरती हैं। वस्तु-व्यञ्जना किसी तथ्य या वृत्त का बोध कराती है, पर भाव-व्यञ्जना जिस रूप में मानी गयी है उस रूप में किसी भाव का संचार करती है, उसकी अनुभूति उत्पन्न करती है। बोध या ज्ञान कराना एक बात है और कोई भाव जगाना दूसरी बात। दोनों भिन्न-भिन्न कोटि की क्रियाएँ हैं। रति, क्रोध आदि भावों का अनुभव करना एक अर्थ से दूसरे अर्थ पर जाना नहीं है, अतः किसी भाव की अनुभूति को व्यंग्यार्थ कहना बहुत उपयुक्त नहीं जान पड़ता। यदि व्यंग्य कोई अर्थ होगा तो वस्तु या तथ्य ही होगा और इस रूप में होगा कि अमुक प्रेम कर रहा है, अमुक क्रोध कर रहा है। पर केवल इस बात का ज्ञान करना कि अमुक क्रोध या प्रेम कर रहा है स्वयं क्रोध या रति भाव का रसात्मक अनुभव करना नहीं है। रस-व्यञ्जना इस रूप में मानी भी नहीं गई है।

१. लक्ष्मीनारायण 'सुधाशु' : काव्य में अभिव्यञ्जनावाङ्मयः पृ० ४३

२. पं० रामदहिन मिश्र : काव्यालोक, द्वितीय उद्योत : पृ० २१

३. वही : पृ० १९७

अतः भाव-व्यंजना या रस-व्यजना वस्तु-व्यंजना से सर्वथा भिन्न कोटि की वृत्ति ठहरती है^१ या तो हम भाव या रस के सम्बन्ध में व्यंजना शब्द का प्रयोग न करें, अथवा वस्तु या तथ्य के सम्बन्ध में।^२ अपने मत की पुष्टि में व्यक्तिविवेककार से सहमति प्रकट करते हुए ये वस्तु-ध्वनि के मूल में अनुमान वृत्ति ही स्वीकार करते हैं।^३ किन्तु बड़े आश्चर्य की बात है कि रस-मीमांसा में शब्द शक्ति के प्रसंग में इसी का विरोध करते हैं। वहाँ उदाहरण सहित इन्होंने सिद्ध किया है कि वस्तु-व्यंजना या अलंकार व्यंजना भी अनुमेय नहीं है और भाव-व्यंजना तो हो ही कैसे सकती है।^४ हमें शुक्ल जी का दूसरा मत ही ठीक जँचता है। हाँ, भाव-व्यंजना और वस्तु-व्यंजना वाला प्रश्न अवश्य विचारणीय है जिस पर अन्यत्र चर्चा की गई है। जहाँ तक ध्वनि की मान्यता का सम्बन्ध है शुक्ल जी शुद्ध रसवादी हैं,^५ जिसे ये भी वाच्य नहीं मानते।

आचार्य शुक्ल के आलोचक और संस्कृत के काव्य सम्प्रदायों के गहन अध्येता डॉ० नगेन्द्र रस के प्रश्न पर उनसे पूर्ण सहमत हैं, अर्थात् वे भी रसवादी हैं।^६ किन्तु ध्वनि को भी आपने उचित स्थान दिया है। हिन्दी ध्वन्यालोक की भूमिका में आपने फँसला सा करते हुए लिखा है—‘अनुभूति की वाहक (व्यंजक) बनकर ही ध्वनि में रमणीयता आती है, अन्यथा वह काव्य नहीं बन सकती।’^६ स्मरण रहे अनुभूति रस के समकक्ष है।

विश्वविद्यालयों की उच्च कक्षाओं में साहित्य शास्त्र का अध्ययन आरम्भ होने से तत् सम्बन्धी स्वतंत्र ग्रन्थ लिखे जाने लगे हैं जिनमें ध्वनि का प्रकरण भी होता है। ‘भारतीय साहित्य शास्त्र’ के रचयिता बलदेव उपाध्याय ने ध्वनि को साहित्य के घेरे से निकालकर अन्य कलाओं के क्षेत्र में भी पहुँचाने का प्रयास किया है।^७ इधर डॉ० भोलाशंकर व्यास की ‘ध्वनि सम्प्रदाय और उसके सिद्धान्त प्रथम खण्ड’ नामक गवेषणापूर्ण पुस्तक निकली है। इसमें शब्द शक्ति पर ही अधिक विचार हुआ है। डॉ० भगीरथ मिश्र ने भी अपने ‘काव्य-शास्त्र’ शीर्षक ग्रन्थ में ध्वनि के उपभेदों के मूल में कार्य करनेवाले तत्त्वों का विवेचन करने का सत्प्रयास किया है।

१. चिन्तामणि, भाग २ : पृ० १६३-१६४

२. वही : पृ० १६४

३. रस-मीमांसा : पृ० ४१०

४. चिन्तामणि, भाग २ : पृ० ७०

५. डॉ० नगेन्द्र : हिन्दी ध्वन्यालोक की भूमिका : पृ० ७०

६. वही : पृ० ७०

७. भारतीय साहित्य शास्त्र : पृ० २७३

उपर्युक्त सन्दर्भ ग्रन्थों के अतिरिक्त इतर लेखकों के फुटकर निबन्धों और काव्य-संग्रहों में भूमिका स्वरूप कवियों द्वारा अभिव्यक्त विचारों में भी यत्र-तत्र इस सिद्धान्त के सूत्र मिल जाते हैं। कला के मान बदल जाने से यद्यपि अभिव्यक्ति की भाषा बदल गई है और उसको रूढ रूप में ग्रहण करने के प्रति लेखक उदासीन हैं किन्तु ध्वनि तत्त्व की विशिष्टता को वे भी अस्वीकार नहीं कर सके हैं। ऐसे लेखकों के दो वर्ग हैं—(१) वर्ड्सवर्थ की भाँति रहस्यानुभूति को व्यंग्य माननेवाले, और (२) जीवन के सामान्य सुख-दुःख को व्यंग्य माननेवाले।

प्रथम वर्ग में सौन्दर्यशास्त्री भी आ जाते हैं। इस क्षेत्र के प्रसिद्ध विद्वान् डॉ० हरद्वारी लाल शर्मा ने वेदों की प्रेरणा से वाणी के चार रूप—परा, पश्यन्ती, मध्यमा और वैखरी—लिये हैं। शब्द अर्थ का 'वैखरी' या प्रकट रूप है और अर्थ शब्द का 'परा' या अप्रकट मूल है।^१ शब्द वह द्वार है जिसमें से आत्मानुभूति का प्रकाश लोक देखा जा सकता है। दूसरे शब्दों में अभीष्ट वस्तु शब्द के परे है। शब्द उसकी झँकी मात्र दिखला सकता है, पूर्ण रूपेण सामने नहीं रख सकता। इस दृष्टि से 'शब्दों का सुप्रयोग हमें कहाँ तक 'श्रुत' से 'अश्रुत' की ओर..... सीमित से असीमित की ओर ले जाता है—यह साहित्य की परख के लिए अच्छी कसौटी है।'^२ इसमें कोई सन्देह नहीं कि शर्माजी ने 'अश्रुत' और 'असीमित' का प्रयोग ध्वन्यर्थ के लिए किया है।

ससीम से असीम की ओर जानेवालो और रहस्यमयी अनुभूति की चर्चा करने-वालो में प्रसाद और महादेवी मुख्य हैं। विषय के अनुरूप इनकी भाषा भी रहस्यमयी होती है। 'अनुभूति का ही वाङ्मय अस्फुट रूप है।'^३ 'काव्य आत्मा की सकल्पत्मक अनुभूति है, जिसका सम्बन्ध विश्लेषण, विकल्प या ज्ञान से नहीं है। वह एक श्रेयमयी प्रिय रचनात्मक ज्ञान धारा है।'^४ इस प्रकार की काव्य की परिभाषाओं और लक्षणों में वे यही सिद्ध करने का प्रयास करते हैं कि भाषा सीधे सीधे अभीष्ट की सिद्धि करने में असमर्थ है। उसमें जितना व्यक्त होता है उससे कहीं अधिक अव्यक्त रह जाता है जिस तक कल्पना द्वारा ही पहुँचा जा सकता है।

महादेवी वर्मा दीप-शिखा की भूमिका में लिखती हैं—'यदि एक सौन्दर्य-अशय सामंजस्य खण्ड किसी व्यापक सौन्दर्य या अखण्ड सामंजस्य का द्वार नहीं खोल

१. साहित्य में सौन्दर्य तत्त्व : पृ० २२

२. वही : पृ० २३

३. जयशंकर प्रसाद : काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध : पृ० ४०

४. वही : पृ० ३९

देना तो हमारे अन्नजगन् का उल्लास से आन्दोलित हो उठना सम्भव नहीं।^१ यह रङ्ग्यवादी की भाषा है जिसमें ध्वनि को लोकोत्तर बनाने की चेष्टा की गई है। डॉ० रामकुमार वर्मा भी इसी वर्ग में आते हैं।^२

दूसरे वर्ग के लेखकों का प्रतिनिधित्व माखनलाल चतुर्वेदी का यह कथन करना है। रेणुका की भूमिका में उनका यह वाक्य,^३.... .किन्तु जब सुननेवाला भी दरदीना हो और कहनेवाला भी दरदीला हो तब कहनेवाले की एक एक कसक सुननेवाले को सी सी मानी देने लगती है'^३ व्याख्या की आवश्यकता नहीं रखता। एक शर्त यह अवश्य है कि सुननेवाला सहृदय होना चाहिए जो प्राचीन आचार्यों की पहली शर्त है।

हम देख आये हैं कि पूर्व आधुनिक काल में कुछ आचार्य ध्वनिवादी होते हुए भी ध्वनि विरोधी नहीं थे और दूसरे 'रस राज' समर्थक होने के नाते प्रकारान्तर से रस-ध्वनि के अनुयायी थे। आधुनिक काल में ध्वनि के समर्थन की भाषा भर बदली और कुछ न तो आनन्दवर्धन की भाषा ही अपनायी। साराश यह है कि संस्कृत और हिन्दी की इतनी दीर्घ परम्परा ने यह सिद्ध कर दिया कि ध्वनि काव्य का आवश्यक तत्त्व है।

२

पाश्चात्य विचार धारा में व्यंजना का विवेचन

Heard melodies art sweet.

But those unheard are sweeter.

John Keats.

पश्चिम में साहित्य शास्त्र की धारा दूसरे ढंग से बही। वहाँ काव्य के सौन्दर्य सम्बन्धी जो विवेचन हुआ वह केवल उसी तक सीमित न था, उसमें सभी उच्च कोटि की कलायें आ जाती थीं। भारत में चूँकि काव्य को अन्य सभी कलाओं से श्रेष्ठ माना जाता था, उससे प्राप्त आनन्द ब्रह्मानन्द सहोदर था, इसलिए उस पर विचार भी अलग से हुआ। दोनों धाराओं में यह मौलिक अन्तर है जिसको देखते हुए ध्वनि सिद्धांत को ठीक इसी रूप में वहाँ के कला सम्प्रदायों में ढूँढना व्यर्थ होगा। किन्तु सत्य के अलग अलग पहलुओं में भी कुछ न कुछ साम्य अवश्य होता है। वह साम्य है कि पश्चिम के विचारक भी इस बात पर पूर्ण सहमत हैं कि कलाकृति का

१. दीप-शिक्षा : पृ० ३१

२. आधुनिक कवि : पृ० ९।

३. रेणुका, भूमिका भाग : पृ० १४।

जो प्रभाव हम पर पड़ता है वह संसार के अन्य अनुभवों से भिन्न होता है।^१ और पो महाशय जब कविता को संसार की सर्वोत्कृष्ट वस्तु घोषित करते हैं तो क्या यह उसके अलौकिकत्व की ही स्वीकृति नहीं है।^२ इन सूत्रों के द्वारा पश्चिम की विचार धारा में भी ध्वनि के पोषक तत्त्वों का मिल जाना आश्चर्य की बात नहीं है।

सुविधा के विचार से वहाँ के विचारकों के चार वर्ग किये जा सकते हैं:—

- १—दार्शनिक (इन्होंने सौन्दर्यशास्त्री और मनोवैज्ञानिक भी आ जाते हैं),
- २—भाषाशास्त्री,
- ३—कवि, और
- ४—काव्यशास्त्री (आलोचक वर्ग) ।

(१) पश्चिम के महान् दार्शनिक सुकरात यूनानी थे। ये कलाकृति को प्रकृति की अनुकृति कहते थे। जिस प्रकार प्रकृति का उपभोग इन्द्रियों के माध्यम से सम्भव है उसी प्रकार कलाकृति का भी। इस साम्य के आधार पर उन्होंने कई सिद्धान्त स्थिर किये जिनमें से एक यह भी था कि कला प्रकृति की अपूर्ण अनुकृति है।

‘मेमोरेब्लिया’ में इन्होंने इस बात पर बल दिया कि अदृश्य वस्तु का भी अनुकरण हो सकता है जिससे आगे चलकर यह धारणा विकसित हुई कि कला में न केवल प्रतिकृति-स्थापना है अपितु प्रतीक व्यञ्जना भी।^३

प्लेटो ने सुकरात का अनुसरण करते हुए कला को अनुकरण माना। समस्त काव्य भूत-वर्तमान और भविष्य की घटनाओं का साधारण, अनुकरणात्मक अथवा दोनों के सम्मिश्र प्रकार का वर्णन है।^४ इनका कविता पर सबसे बड़ा आरोप यही है कि उसमें मनुष्य के विचार की नहीं भावुक स्वरूप की अभिव्यक्ति होती है।^५

उपर्युक्त दोनों अचार्यों की भूल को अरस्तू ने सुधारा। अब तक की धारणा यह थी कि कला प्रकृति की विषयगत अनुकृति है। इन्होंने उसमें कल्पना तत्त्व और जोड़ कर उसे विषयगत अनुकृति के रूप में प्रस्तुत किया। कला मात्र नकल नहीं है, कलाकार के मानस पट पर अंकित प्रकृति के सकारो का कल्पनात्मक पुनर्निर्माण है। कला एक आनन्ददायिनी वस्तु है अतः उसमें लय^६ (rythm) का रहना

1—T. S. Eliot: Points of view · P. 30

2—E. O. Pow: The Complete Poetical Works of E. A. Pow With three Essays on Poetry · P 218.

3. राम नरेश वर्मा : वक्रोक्ति और अभिव्यञ्जना · पृ० ११२

4. The Republic of Plato : Tr. by B. Jowett : P, 41

5. Ibid : P. 159

6. Problems of Aesthetics : Ed. by Morris Weitz : P. 9

आवश्यक है जो वाक्य बन्तुओं के प्रत्यक्ष अनुकरण (direct imitation) से नहीं आती वरन् उनके मानम-जान रूप के अनुकरण से उत्पन्न होती है। इस प्रकार अरस्तू ने अनुकरण की एक नवीन व्याख्या की।

वाक्यकला में प्रयुक्त होनेवाले शब्दों के चयन पर विचार करते हुए ये लिखते हैं—
 “कला का गोपन तभी निपुणता से हो सकता है जब बोलनेवाला जनसाधारण की भाषा में शब्द चुनता हो।”¹ यहाँ पर गोपन शब्द व्यंजना का अर्थ देता है। अपने साहित्यशास्त्र में लाक्षणिक शब्द की व्याख्या में इन्होंने लक्षणामूलक ध्वनि की परिभाषा ही दे डाली है—“लाक्षणिक शब्द वह है जिसका वाच्यार्थ बदल दिया गया हो।”² यह लाक्षणिक शब्द साहित्य के मूल में अत्यन्त व्यापक है।³ इससे हम कह सकते हैं कि अरस्तू ने व्यंजना शब्द का प्रयोग किये बिना भी इसकी सत्ता में आस्था प्रकट की है।

उपर्युक्त तीनों यूनानी विचारकों का प्रभाव पश्चिम के सभी विचारकों पर पड़ा। अतएव वहाँ के सौन्दर्यशास्त्रियों ने जब संगीत और चित्रकला पर विचार प्रकट किये तो साहित्य का भी ध्यान रखा। आगे चलकर उन्होंने देखा कि साहित्य और अन्य कलाओं में बहुत विभिन्नता है तो कुछ ने अन्य कलाओं (प्रधानतः चित्रकला) तक ही स्वयं को सीमित कर सौन्दर्यशास्त्र सम्बन्धी सिद्धान्त बनाये। यह बर्ग फार्मेलिस्ट कहलाया। कुन्तक आदि देहवादियों की भाँति इन्होंने वाक्याकार (form) पर विशेष ध्यान दिया, किन्तु सौन्दर्य निर्माण के लिए ये भी मात्र अनुकरण के पक्षपाती नहीं थे। बेल और फ्राय उसी चित्र को चित्र कहते हैं जिसमें फलक पर लगाये गये रंग सूचनात्मक (representational) न होकर भावोत्पादक हो।⁴ इनके विरोध में इमोशनलिस्ट आये जो सीधे-सीधे भाव व्यंजना को ही सब कुछ स्वीकार करते हैं—“कविता भावाभिव्यक्ति है।”⁵

दूसरी ओर मनोवैज्ञानिकों ने कला को भावाभिव्यक्ति तो माना किन्तु उसके पहले ‘दमित’ विशेषण जोड़ दिया। समाज के अनेक बन्धनों के कारण कलाकार अपने विचार मुक्त होकर नहीं प्रकट कर पाता या जो कुछ करना चाहता है। वह सब नहीं कर पाता। ये ही ‘वासनाये’ छिपे तौर पर उत्कृष्ट आकार ग्रहण कर कला में

1. Art is cleverly concealed when the speaker chooses his words from ordinary language : *Rhetoric* : Tr. by J. H. Freese : P. 353
2. A metaphorical word is a word transferred from its proper sense —: *Poetics* : Tr. by Thomas Twining · P. 40
3. *Rhetoric* : Tr. by J. H. Freese : P. 355
4. *Problems of Aesthetics* : Ed. by Morris Weitz : P. 147.
5. *Ibid* : P. 147

प्रकट होती हैं।^१ इसके लिए कलाकार प्रतीकों का आश्रय लेता है और यह सभी जानते हैं कि प्रतीको में अर्थ कभी वाच्य नहीं होता।

विचारकों का दूसरा वर्ग भाषाशास्त्रियों का है। उन्होंने भाषा की विशेषताएँ बतलाते हुए काव्य की भाषा पर अलग से विचार किया है। काव्य की भाषा सामान्य से भिन्न होती है—रूप में नहीं वरन् कर्म में।^२

काव्य सिद्धि के लिए भाषा में जिस शक्ति की आवश्यकता होती है वह उसके विशेष प्रयोग से मिलती है। प्रयोजन भेद से शब्द का जैसा प्रयोग होता है उसका वैसा ही अर्थ निकलता है। अर्बन ने उसके तीन भेद किये हैं—

- (१) तथ्य—बोधक—भाषा का सामान्य प्रयोग जिसमें सूचना मात्र होती है,
- (२) भाव—बोधक—भाव जागृत करने की शक्ति से सम्पन्न, और
- (३) प्रतीकात्मक—जिसमें वाच्यार्थ किसी दूसरे अर्थ का प्रतिनिधित्व करता है।^३

शब्द के तीसरे प्रयोग में अर्थ के ध्वन व्यापार की ओर सकेत है। इसके मूल में अन्य सहायक तत्त्वों की ओर यद्यपि लेखक ने ध्यान नहीं दिया तथापि इतने से ही स्पष्ट हो जाता है कि पश्चिम के भाषाशास्त्रियों को भी व्यजना शक्ति का परिचय था।

तीसरे वर्ग में कवियों का वह समूह है जिसने अरस्तू द्वारा परिचय कराए गए कल्पना तत्त्व को बड़ा महत्त्व दिया।^४ रोमाण्टिक युग के कवियों ने इसे काव्य के अन्य सभी तत्त्वों से ऊँचा स्थान दिया। उनकी इसी धारणा और इस दिशा में विशेष प्रयत्न ने लोगों के मन में यह बात बैठा दी कि काव्य में वस्तु (matter) कुछ नहीं है, जो कुछ है वह कल्पना—कल्पना से अतिरजित वस्तु की अभिव्यक्ति। क्रोचे ने सम्पूर्ण ज्ञान के दो विभाग किये—कल्पना से प्राप्त ज्ञान और बुद्धि (विवेक-

1 Psycho—analysis have asserted that all aesthetic experience and creation is the release or 'sublimation' of emotions hitherto repressed
—E. F. Carrutt · An Introduction to Aesthetics P. 81

2. Phillip Boswood Ballard · Thought and Language : P. 240

3. Within the general notion of Linguistic meaning, three types of expression or three meaning functions may be distinguished. We may describe them as indicative expression, as emotiva expression and as representative of symbolic expression.

—Wilker Marshall Urban Language and Reality : P. 136

4. William Wordsworth : The Prelude or Growth of Poet's Mind : P. 204.

तक इत्यादि) स प्राप्त ज्ञान ।^१ कला का सम्बन्ध इन्होंने इसी कल्पनात्मक ज्ञान से जोड़ा ।^२ क्रोचे को इस व्याख्या ने 'कला कला के लिए' वाद को जन्म दिया । इसके अनुसार कला का किसी बाहरी नियम द्वारा मूल्यांकन नहीं किया जा सकता । वह अपना मूल स्वयं है ।

इस वाद ने साहित्य की चाहे जितनी हार्नि की हो पर इतना हित अवश्य किया कि व्यञ्जना की नींव पक्की कर दो । कल्पना बिना व्यञ्जना के अंधी है और व्यञ्जना बिना कल्पना के लगड़ी । दोनों अन्यान्याश्रित है ।

रोमाण्टिक युग के कवियों ने उपर्युक्त दोनों तत्त्वों का अपनी रचनाओं में स्थान स्थान पर उल्लेख किया है । प्रेल्डूड ('The Prelude') के १२ वें सर्ग में एक साधारण दृश्य को अंकित करने के लिए भी वर्ड्सवर्थ ने दिव्य रंगों और शब्दों की आवश्यकता अनुभव की ।^३ वह इसलिए नहीं कि उसकी साधारण अभिव्यक्ति असम्भव थी वरन् इसलिए कि उनका उद्देश्य उससे (चित्रण से) आगे भावोद्बोधन था । दृश्य सम्बन्धी जो भाव उनके मन में उठे वे ही (अथवा उससे मिलते जुलते) दूसरे भी अनुभव कर सकें इसके लिए भाषा के उस रूप (भावमय) की आवश्यकता है जो भावमग्न अवस्था के अनुरूप हो ।^४ वीर-गीतों की भूमिका में वर्ड्सवर्थ लिखते हैं—अभिधा के रूप में भाषा की शक्ति सीमित है किन्तु उसका मुष्टु उसकी शक्ति निस्सीम कर देता है ।^५ ऐसे स्थलों पर, जहाँ शब्द व्यञ्जना-शक्ति से भी युक्त होता है, शब्द में वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ दोनों होने से उसका महत्त्व दुगुना हो जाता है ।^६ वर्ड्सवर्थ के समसामयिक लेखक हूष्ट है । इन्होंने 'कविता क्या है' शीर्षक निबन्ध में कविता की तुलना चित्र कला और संगीत से की है—'कविता चित्र कला से उतना अश ग्रहण करती है जितना मानस-पट पर अंकित किया जा सकता है वी संगीत से उतना कि जितना बिना गायन वादन के ध्वनि मात्र से सम्प्रेषित हो सकता है । किन्तु कविता व्यञ्जना (suggestiveness) विस्तार (range) और बुद्धि-तत्त्व

1. *Benedetto Croce* : Aesthetic—As Science of Expression and General Linguistic : P. 1
 2. *Ibid* : P. 15.
 3. *William wordsworth* : The Prelude : P. 436.
 4. *S.T. Coleridge* : Select Poetry and Prose : P. 314 and 316.
 5. *William wordsworth* : Poetry and Prose : P. 176
 6. 'In a symbol' says Carlyle "there is a concealment and yet a revelation; hence, therefore, by silence and by speech comes a double significance.
- A. Symons : Symbolist Movement in Literature : P. 2.

(intellectual wealth) में उन दोनों से आगे निकल जाती है।¹ हमारे विचार से पाश्चात्य विचार धारा में व्यजना के अस्तित्व की स्वीकृति का इससे बड़ा स्पष्ट प्रमाण दूसरा नहीं मिल सकता ।

मध्य युग में पोप अपनी सूक्तियों के लिये प्रसिद्ध हो गए हैं । आलोचना पर लिखे उनके पद्य-बद्ध-निबन्ध में जाने अनजाने चार पक्तियाँ आनन्दवर्धन की 'प्रतीयमान पुनरन्यदेव' कविता से टकरा गई है । पक्तियाँ इस प्रकार हैं—

In wit, as nature, what affects our hearts
Is not the exactness of peculiar parts;
'T is not a Lip, or eye we beauty call
But the joint force and full result of all ²

अन्तिम वर्ग शुद्ध रूप से साहित्यशास्त्रियों का है । उनमें श्री ए० सी० ब्रेह्ले 'कला कला के लिए' आन्दोलन के प्रबल समर्थकों में से रहे हैं । कला का मूल्य निर्धारित करते समय ये इस बात पर बल देते हैं कि हमारे विचार और रूप विधान (ideas and images) कविता के बाह्य तत्त्व हैं।³ उनको प्रकट करनेवाले शब्दों से जो ध्वनि निकलती है वही कविता है।⁴ यदि उन शब्दों को थोड़ा भी बदल दे तो अर्थ बदल जायगा । ध्वन्यर्थ को शब्दों में नहीं व्यक्त किया जा सकता (अर्थात् ध्वन्यर्थ सदैव प्रतीयमान रहता है) । वाचक शब्दों में न काव्य का सौन्दर्य रहता है और न व्यंग्य ही रह जाता है । वह एक नहीं ही रचना बन जाता है।⁵

इस विवेचन से ऐसा लगता है जैसे इन्होंने आचार्य शुक्ल के विरोधियों के लिए पृष्ठ-भूमि तैयार कर दी हो । व्याख्यान के अन्त में संस्कृत आचार्यों की शैली पर कविता की आत्मा को दिव्य रूप में देखते हैं⁶ जिसकी परिभाषा देना उतना ही कठिन है जितना लावण्य की।⁷ अंग्रेजी के इतर विद्वानों—एबर

1. Eng. Critical Essays, XIX Century : Ed. by *Edmund D. Jones* : P. 302.

2. Eng. Critical Essays, XVI-XVII-XVIII Centuries : Ed. by *Edmund D. Jones* . P. 214

3. Oxford Lectures on Poetry . P. 18

4. There is, if I may put it so, a resonant meaning, or a meaning resonance. —Ibid : P. 14

5. Ibid : P. 19.

6. Ibid : P. 27.

7. We can no more define this quality than we define a state of grace.

—*Herbert Read* : Collected Essays in Literary Criticism : P. 41

क्रौम्बी,^१ एलीजाबेथड्रूड^२ तथा लैम्बार्न^३ आदि—ने भी इसी से मिलते जुलते विचार प्रकट किये है ।

अंग्रेजी के आधुनिक विद्वानो मे श्री आ० ए० रिचर्ड्स भारतीय विचारधारा के पर्याप्त निकट आए है । साहित्यशास्त्र सम्बन्धी अपनी दोनो पुस्तको—साहित्यिक समीक्षा के सिद्धान्त और व्यावहारिक समीक्षा—मे इन्होने शब्द और अर्थ पर विशद् विचार किया है ।

व्यावहारिक समीक्षा मे इन्होने कुछ कविताये लेकर उन पर अलग अलग अलोचनात्मक लेख लिखे है । इनके मत से अर्थ के चार प्रकार है—तात्पर्यार्थ (sense), व्यंग्य भाव (feeling), काकु या स्वर (tone) और उद्देश्य (intention) ।^४ आचार्य शुक्ल ने इस विभाजन की आलोचना करते हुए केवल प्रथम दो को ही प्रधान माना । तीसरे का समावेश आर्थी व्यजना के कारणो मे हो सकता है और चौथे का समावेश अभिधामूला ध्वनि मे किया जा सकता है ।^५ डॉ० भोलाशकर व्यास ने इस विभाजन मे तात्पर्यादि के सम्बन्ध के तीन वर्ग किये है—(१) जहाँ तात्पर्य मुख्य भावना गौण हो, (२) जहाँ तात्पर्य और भावना मे समान सम्बन्ध हो, और (३) जहाँ भावना प्रधान हो और उसका तात्पर्य से सम्बन्ध कम तथा केवल प्रकरणागत हो ।^६ इन वर्गों मे व्यास महोदय क्रमशः अभिधा, लक्षणा और व्यजना मानने के पक्ष में है । इनका यह वर्गीकरण रिचर्ड्स की 'व्यावहारिक समीक्षा' पुस्तक के 'परिशिष्ट अ' के आधार पर किया गया प्रतीत होता है । वहाँ रिचर्ड्स महोदय ने स्वीकार किया है कि काव्य मे अधिकतर प्रथम तीन प्रकार के अर्थ गौण हो जाते है, काव्यार्थ इनमे से किसी के अन्तर्गत नही रखा जा सकता । उत्तम काव्य मे कवि का प्रयोजन या उद्देश्य मुख्य होता है ।^७ भारतीय साहित्यशास्त्र की शब्दावली में ऐसे काव्य को ध्वनिकाव्य कहा जायगा ।

'साहित्यिक समीक्षा के सिद्धान्त' शीर्षक दूसरी पुस्तक मे रिचर्ड्स महोदय ने एक पूरा परिच्छेद कविता के विश्लेषण को दिया है । इसमे इन्होने कविता को देखने (यदि कविता छपी हुई है) से लेकर पाठक की उसके प्रति सम्पूर्ण प्रतिक्रिया तक छ संस्थानों का वर्णन किया है :—^८

1. L. Abercrombie : Principles of Literary Criticism . P. 40
2. Elizabeth Drew : Discovering Poetry : P, 21 and 28.
3. E. A. Greening Lamborn The Rudiments of Criticism : P. 11 /
4. I. A. Richards : Practical Criticism : P. 181.

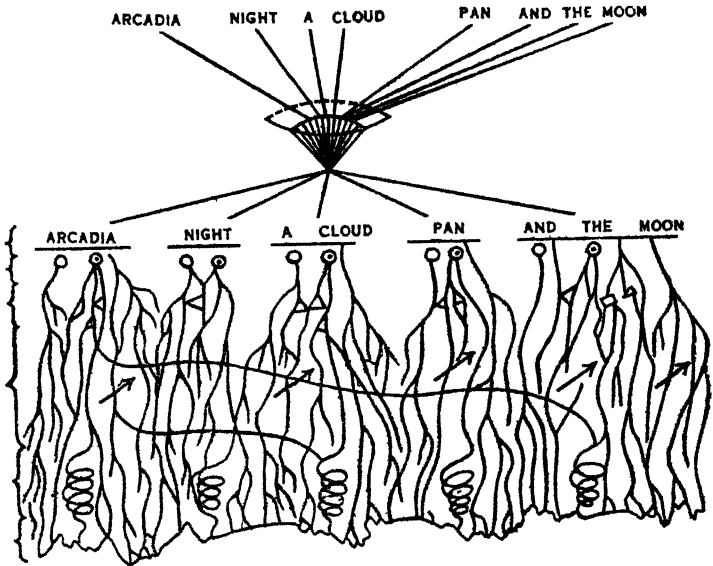
५ आचार्य रामचन्द्र शुक्ल : चिन्तामणि, भाग २ : पृ० १६५

६. डॉ० भोलाशकर व्यास : ध्वनि सम्प्रदाय और उसके सिद्धान्त, खण्ड १, पृ० २६

7. Practical Criticism, Appendix A. P. 356

8. Principles of Literary Criticism : P. 117

- (१) छपे हुए शब्दों का दृष्ट संवेदन (the visual sensation of the printed words),
- (२) तत्सम्बन्धी मूर्त-विधान (images very closely associated with these sensations),
- (३) अपेक्षाकृत स्वतंत्र मूर्त-विधान (images relatively free),
- (४) विचार (references to, or 'thinkings' of various things),
- (५) भाव (emotions),
- (६) रागात्मक दृष्टिकोण (affective—volitional attitudes),



I Visual Sensations

II Tied Imagery

III Free Imagery

IV References

V Emotions

VI Attitudes

○ Auditory Verbal Image

⊙ Articulatory Verbal Image

△ Free Imagery

↗ References

☰ Emotions

~ Attitudes

चतुर्थ अध्याय

ध्वनि-वर्गीकरण के विभिन्न आधार :

ध्वनि विभाजन के तीन आधार हैं :

- (१) भाषा के जिस अंग से ध्वनि प्रकाशित हो,
- (२) शब्द की जो शक्ति ध्वनि के मूल में कार्य कर रही हो, और
- (३) जो वस्तु ध्वनित हो ।

१

भाषा के जिस अंग से ध्वनि प्रकाशित हो—

भाषा के दो ही अंग हैं—शब्द और अर्थ । इसलिए ध्वनि दो ही प्रकार की होनी चाहिये—शब्दगत (शाब्दी) और अर्थगत (आर्थी) । किन्तु जब ये दोनों ही तत्त्व क्रियाशील रहते हैं तब एक तीसरे भेद को मानने की आवश्यकता प्रतीत होती है जिसे 'शब्दार्थगत' कहा जा सकता है ।

शब्दगत होने पर भी एक ध्वनि अभिधा शक्ति से आक्षिप्त होगी या लक्षणा शक्ति से । अतः इसके दो उपभेद हुए—अभिधामूलक और लक्षणामूलक ।

शब्दगत—अभिधामूलक ध्वनि—

इसके लिए तीन बातों की आवश्यकता है । पहली, शब्द के कई अर्थ होने चाहिये, दूसरी, प्रकरण आदि अन्य नियामक तत्त्वों द्वारा एक ही अर्थ की प्रतीति होनी चाहिये, तीसरी, यदि उस शब्द के स्थान पर कोई दूसरा पर्यायवाची शब्द रख दिया जाय तो वह ध्वनि का विषय न रहे । तीसरी आवश्यकता प्रथम दो का निष्कर्ष है । दूसरी आवश्यकता के अन्तर्गत अर्थ के नियामक तत्त्व हैं—^१ संयोग, विप्रयोग, साहचर्य, विरोध, अर्थ प्रकरण, लिंग, अन्य सन्निधि, सामर्थ्य, औचित्य, देश, काल, व्यक्ति, स्वर आदि (चेष्टा, अभिनय) ।^२

१. संयोगो विप्रयोगश्च साहचर्यं विरोधिता

अर्थः प्रकरणं लिंगं शब्दस्यान्यस्य सन्निधिः ।

सामर्थ्यपौचित्यं देशः कालो व्यक्तिः स्वरादयः ।

शब्दार्थस्यानवच्छेदे विशेषस्मृतिं हेतवः ॥

मम्मटः काव्य प्रकाशः पृ० ६३

२. यहाँ 'आदि' का अभिप्राय वाचकता के अन्य नियामक, अभिनय से है :

—बही : पृ० ६८

संयोग—अनेकार्थक शब्द का किसी एक ही अर्थ के साथ प्रसिद्ध सम्बन्ध को संयोग कहते है। जैसे, यदि 'शंख चक्र सहित हरि' कहा जाय तो शंख चक्र का सम्बन्ध से 'हरि' का अर्थ विष्णु होगा बन्दर नही।

विप्रयोग—जहाँ किसी प्रसिद्ध वस्तु के सम्बन्ध के अभाव से अनेकार्थक शब्द का एक अर्थ निश्चित हो जाय। जैसे, 'बिना चक्र के भी हरि शोभा देते हैं' कहने से पहले की ही भाँति चक्र न होने से 'हरि' का अर्थ विष्णु ही होगा, क्योंकि जिसका जिससे सयोग होता है उसी से वियोग भी माना जायगा।

साहचर्य—किसी सहचर—साथ रहनेवाले—की प्रसिद्धि से अर्थ का निर्णय होना। उदाहरणार्थ, 'राम लक्ष्मण' कहने से राम का अर्थ परशुराम न होकर दाशरथ पुत्र राम ही होगा।

विरोध—इसमे किसी विरोध या असंगति के कारण से अर्थ निर्णय होता है। यह साहचर्य का ठीक उलटा है। जैसे, 'राम ने रावण के दसो सिर काट लिये' मे दाशरथि राम ही होगा क्योंकि उन्ही से रावण का विरोध था।

अर्थ—इसके अन्तर्गत प्रयोजन को देखते हुए अनेकार्थ मे एकार्थ का निश्चय आता है। 'उद्धार चाहते हो तो हरि भजन करो' वाक्य में प्रयोजन उद्धार है। इसलिए 'हरि' का अर्थ बन्दर न होकर विष्णु होगा।

प्रकरण—प्रसंगवश वक्ता और श्रोता की समझदारी से किसी अर्थ का निर्णय प्रकरण के अन्तर्गत आता है। जैसे, 'मधु ले आओ' कहनेवाला यदि वैद्य है और दवा देने के समय कह रहा है तो 'मधु' का अर्थ शहद में नियंत्रित हो जायगा।

लिंग—नानार्थक शब्द के किसी एक अर्थ मे वर्तमान और अन्यो में अवर्तमान विशेष धर्म, चिन्ह, या लक्षण का नाम लिंग है। 'देखहु नील पयोवर बरसत' वाक्य में बरसने का गुण केवल बादलों मे है उरोजों में नही, इसलिए 'पयोधर' का अर्थ बादल मे सीमित हो गया है।

अन्य सन्निधि—शब्द के किसी एक ही अर्थ के साथ सम्बन्ध रखनेवाले भिन्नार्थक शब्द की समीपता अन्य सन्निधि है। जैसे, 'अयोध्यावासी राम से बहुत स्नेह रखते थे' मे 'अयोध्यावासी' शब्द के निकट होने से 'राम' का अर्थ न परशुराम होगा और न बलराम, केवल दाशरथि राम होगा।^१

१. इस सम्बन्ध मे पं० रामदहिन मिश्र ने टिप्पणी दी है—'जहाँ सम्बन्ध की प्रधानता प्रतीत हो वहाँ संयोग, जहाँ सन्बन्धियों को प्रधानता प्रतीत हो वहाँ साहचर्य और जहाँ किसी के निकट रहने से एक अर्थ की सिद्धि होती है वहाँ अन्य सन्निधि है।' —काव्यालोक, द्वितीय उद्योत : पृ० १४०।

सामर्थ्य—किसी कार्य के सम्पादन में किसी पदार्थ की शक्ति से अनेकार्थों में से एकार्थ का निश्चय होना 'सामर्थ्य' है। जैसे, 'मधु से मतवाले' वाक्य में मतवाला करने की सामर्थ्य मदिरा में है इसलिए मधु का अर्थ यही होगा।

औचित्य—जहाँ किसी पदार्थ की योग्यता के कारण अनेकार्थों में से एक का निर्णय हो। जैसे, अमुक व्याक्ति श्री सम्पन्न है। इसमें व्यक्ति के साथ ऐश्वर्य का ही सम्बन्ध जोड़ना उचित है विष्णु की पत्नी का नहीं।

देश—जहाँ किसी स्थान की विशेषता से एकार्थ का निश्चय है। जैसे, 'वैकुण्ठ-वासी हरि' वाक्य में 'वैकुण्ठ' पद 'हरि' पद के अर्थ का नियामक है।

काल—समय (प्रातः, सन्ध्या, मास, पक्ष, ऋतु) के कारण एकार्थ का निश्चय इसके अन्तर्गत आएगा। 'मधु बगराती बसन्त ऋतु आई' वाक्य में बसन्त ऋतु 'मधु' का फूलों के रस में अर्थ निश्चित करती है।

व्यक्ति—इसमें स्त्रीलिंग आदि से अर्थ का निश्चय होता है। 'हे सखी, पति का ध्यान रखना' वाक्य में सखी के स्त्रीलिंग में होने से पति का अर्थ 'पति' नहीं लिया जा सकता।

स्वर—वस्तुतः उदात्त, अनुदात्त आदि स्वर वेद ही में विशेष अर्थ के निर्णायक होते हैं। काव्य में इससे अर्थ निर्णय नहीं हो सकता। हाँ, पढ़ते समय या वार्तालाप में स्वराघात, स्वरपात आदि से अर्थ विशेष का निश्चय किया जा सकता है।

चेष्टा या अभिनय—'आचार्यों ने अर्थ नियन्त्रण में 'आदि' शब्द से नाटकादि में नानाविध अभिनय का भी ग्रहण किया है।... ..हाथ के अभिनय से वा सकेत से स्तन, लोचन आदि का परिमाण विशेष रूप अर्थ नियत हो जाता है।' किन्तु इसका सम्बन्ध भी स्वर की भाँति वार्तालाप से अधिक है।

उक्त प्रसंग में 'अन्य शब्द की सन्निधि' एक ऐसा व्यापक लक्षण है जिसमें बहुत से दूसरे लक्षण समा जाते हैं। 'अन्य सन्निधि' के अन्तर्गत वे शब्द आते हैं जो किसी एक अर्थ को ग्रहण करने में सहायता दे। अब व्यक्ति, काल देश में भी तो यह निकट का शब्द ही इन सबकी सूचना देता है। जिस जिस विशेष धर्म वाला वह निकट का शब्द होगा उसी उसी नाम से वह नियामक तत्त्व कहा जायगा।

शब्दगत-लक्षणामूला-ध्वनि—

जिस प्रयोजन के लिये लक्षणा का आश्रय लिया जाता है वह प्रयोजन जिस शक्ति द्वारा प्रतीत होता है उसे लक्षणा कहते हैं। मम्मट ने प्रयोजनवती लक्षणा के

के बारह भेद माने हैं^१ और विश्वनाथ ने बत्तीस^२ (गूढ और अगूढ दोनों को मिलाकर) । बाद के विद्वान् मम्मट से सहमत हैं ।^३ लक्षणामूलक ध्वनि के नामकरण के लिये उन प्रयोजनवती लक्षणाओं के नाम जोड़ देते हैं ।

अर्थगत-ध्वनि—किसी पद अथवा वाक्य के प्रथम अर्थ की प्राप्ति हो जाने पर भी पद अथवा वाक्य के दायरे के बाहर के किसी कारण से जब द्वितीय अर्थ निकलता है वहाँ पर अर्थगत-ध्वनि होती है । शब्दगत-ध्वनि की भाँति ही यह भी अभिधामूलक और लक्षणामूलक हो सकती है किन्तु दोनों स्थितियों में उसके नियामक तत्त्व वही रहते हैं । वे तत्त्व हैं^४—वक्ता, बोद्धव्य, काकु, वाक्य, वाच्य, अन्य सन्निधि प्रस्ताव, देश, काल, अन्य विध (चेष्टा) । प्रत्येक ध्वनि तत् तत् नियामक की सज्ञा से अभिहित होती है ।

वक्ता—कवि या कवि-कल्पित पात्र की विशेषता द्वारा जब उसके कथन का ध्वन्यार्थ प्रतीत होता है वहाँ वह वक्तृवैशिष्ट्योत्पन्न कहलाता है । 'मेरा हृदय तुझ निर्मोही से लगा है, तेरे आने से आता है, तेरे जाने से जाता है ।' यह कथन नायिका की उक्ति होने से नायिका की अत्यासक्ति ध्वनित करती है ।

बोद्धव्य—जहाँ श्रोता की विशेषता द्वारा ध्वन्यार्थ का बोध हो वहाँ उसे बोद्धव्यवैशिष्ट्योत्पन्न कहते हैं । जैसे, 'ये दिन फिर नहीं आयेगे वाक्य को सुननेवाला यदि युवक है तो उसका ध्वन्यार्थ निकल सकता है—यौवन में खूब रगरेलियाँ मना लो ।

काकु—कण्ठ ध्वनि की विशेषता से जब भिन्नार्थ की प्रतीति हो । इसका ठीक ठीक स्वरूप वार्तालाप में ही उभरता है । उदाहरणार्थ, 'आप बन को जाँय और मैं महल में ही रहूँ ।' काकु से इसकी ध्वनि होगी—यदि आप बन को जाते हैं तो मैं भी आपके साथ बन को जाऊँगी ।

वाक्य—जहाँ सम्पूर्ण वाक्य की विशेषता से ध्वन्यार्थ प्रकट हो वहाँ यह ध्वनि होती है । 'आप निश्चिन्त रहे, मैं वही करूँगा जिसमें इस बालक का भला हो ।'

१. मम्मट : काव्य प्रकाश : पृ० ५२-५३

२. विश्वनाथ : साहित्यदर्पण : पृ० ७३

३. डॉ० भोलाशंकर व्यास : ध्वनि सम्प्रदाय और उसके सिद्धांत . पृ० १२७ ।

४. वक्तृबोद्धव्यकाकूनां वाक्यवाचान्यसन्निधैः

प्रस्ताव देशकालादेवैर्वैशिष्ट्यात्प्रतिभाजुषाम् ॥

यो र्थस्यान्यार्थधीहेतुर्व्यापारो व्यक्तिरेव सा ॥

इसका अर्थ होगा कि यदि बालक के भविष्य के लिये दण्ड भी देना पड़ेगा तो हिच-किचाऊंगा नहीं ।

वाच्य—यह वाक्य से कुछ समानता रखता है । अन्तर इतना ही है कि इसमें पहले देश काल का ज्ञान हो जाने पर एक नवीन अर्थ ध्वनित होता है । ‘चार दिन की चाँदनी फिर अधेरी रात’ कहने से पहले सुख कम दुःख अधिक का अर्थ निकलता है तब प्रसंग से सुख की क्षणिकता की ध्वनि निकलती है ।

अन्य सन्निधि—जब किसी विशेष व्यक्ति या वस्तु की समीपता या उपस्थिति को लक्ष्य कर वक्ता अपने कथन से बोद्धव्य को अभीष्ट अर्थ सम्प्रेषित करना चाहे । इसका क्रम इस प्रकार है—एक कहे, दूसरा सुने, तीसरा समझे (बेटी को कहना बहू को सुनना) । जैसे, कोई शत्रु को निकट देखकर अपने मित्र से कहे, ‘आज तो हाथ खुजला रहा है’ तो इसका अर्थ होगा कि शत्रु को मारने की इच्छा हो रही है ।

प्रस्ताव—जहाँ प्रकरणवश वक्ता के प्रश्न का भिन्नार्थ प्रतीत हो । ‘बलिका का रोना सुनकर राणा प्रताप की आँखों में पानी आ गया ।’ यहाँ राणा की प्रतिज्ञा, उनके दृढ़ निश्चयी होने का ज्ञान हुए बिना यह अर्थ नहीं निकाला जा सकता कि बालिका का रोना अत्यन्त करुणाजनक था ।

देश—इसके अन्तर्गत स्थान की विशेषता आती है । अपने सकेत-स्थल को देख कर एक सखी का दूसरी सखी से यह कहना कि तुम आगे जाओ मैं जरा यहाँ सघन छाया में विश्राम कर लूँ, यह अर्थ देगा कि मैं नायक से मिलना चाहती हूँ ।

काल—इस ध्वन्यार्थ में समय की विशेषता प्रधान होती है । जैसे, कोई कहे—“रहने भी दो मारू के सुनते ही स्वयं दौड़ा आएगा”, यहाँ ‘लड़ाई छिड़ने पर क्षत्रिय का घर में रहना असंभव है’ अर्थ ध्वनित है ।

अन्य विधि—जहाँ चेष्टा, इंगित, हाव-भाव द्वारा ध्वन्यार्थ की प्रतीति हो । “वह उसे देखते ही मुस्करा पड़ी ।” इस वाक्य में मुस्करा पड़ी हाव द्वारा पूर्वानुराग ध्वनित है । इसका उचित स्थल रगमच है ।

अभी तक जिन नियामकों की चर्चा हुई है यह आवश्यक नहीं कि एक स्थल पर इनमें से केवल एक ही क्रियाशील हो । इसलिए कुछ विद्वान् अनेकवैशिष्ट्योत्पन्न एक अलग प्रकार के पक्ष में हैं । प० रामदहिन मिश्र ने इसका उदाहरण दिया है:—

काम कुपित मधुमास अरु, श्रमहारी बहू बाय ।

कुंज मंजु वन पति अनत, करौँ सखी कह काय ॥

इसमें मधुमास कथन से कालवैशिष्ट्य, कुंज मज्जु वन से देशवैशिष्ट्य, वियोग

प्रकरण से प्रस्ताववैशिष्ट्य है। इन सबसे 'यहाँ तू प्रच्छन्न कामुक को भेज' ध्वनि प्रकट हो रही है।

शब्द और अर्थ दोनों के क्रियाशील होने पर तीसरा मुख्य भेद है—उभय-शक्ति उद्भव। इसके उदाहरण स्वरूप निम्न छंद लिया जा सकता है—

चरन धरत चिन्ता करत भोर न भावें सोर ।

सुबरन यों ढूँढ़त फिरत अर्थ चोर चहुँ ओर ॥^१

यहाँ, घनचोर और भावचोर (कवि) एक दूसरे के समान है, यह अर्थ अभीष्ट होने से उपमा अलंकार ध्वनित है।

उक्त नियामको की खोज मुख्य रूप से दृश्य काव्य को ध्यान में रखकर हुई श्रव्य काव्य में इनमें से बहुत तत्त्व स्वभावतः छूट जायेंगे। अन्य सन्निधि, स्वर, काकु श्रव्य-काव्य (आजकल पाठ्य-काव्य) में व्यर्थ है। इसी प्रकार विषय को देखते हुए अन्यो के सम्बन्ध में भी समझा जा सकता है।

उपसंहार—भाषा के शब्द और अर्थ दोनों अग समान रूप से महत्त्वपूर्ण है। किसी एक के अभाव में दूसरे की स्थिति संभव नहीं है। अतः यह विभाजन केवल बौद्धिक स्तर पर है और प्रधानता की दृष्टि से। कहीं पर कौन सा अंग प्रधान है इसका निश्चय सहृदय ही कर सकता है। किन्तु दोनों में एक महान् अन्तर द्रष्टव्य है। शब्दगत में अर्थ किसी विशेष शब्द तक ही परिमित रहता है^२ जब कि अर्थगत में ऐसी कोई सीमा नहीं है।

इसी प्रसंग के अन्तर्गत व्याकरण बुद्धि से किये गये उपभेद—पद, पदांश, वाक्य, प्रबन्ध वर्ण तथा रचना—सब आ जाते हैं।

२

शब्द की जिस शक्ति से अर्थ ध्वनित हो

अर्थ ध्वनित करनेवाली शब्द-शक्ति या व्यापार ध्वनि वर्गीकरण का दूसरा आधार है। शक्तियों में यद्यपि तात्पर्या नाम की एक चौथी शक्ति भी मानी गई है किन्तु ध्वनि के प्रसंग में अभिधा, लक्षणा और व्यंजना पर विचार हुआ है। आचार्यों में यद्यपि व्यंग्य सम्भवा ध्वनि भी स्वीकृत हुई है किन्तु उसके मूल में भी अभिधा और लक्षणा ही कार्य करती है। अतः हम इन्हीं दो पर विचार करेंगे।

१. प० रामदहिन मिश्र : काव्यालोक, द्वितीय उद्योत : पृ० ३२१,

२. आचार्य रामचन्द्र शुक्ल : रस-मीमांसा : पृ० ३८२,

अभिधा विचार—प्रथम अध्याय मे कह आये है कि अभिधा के द्वारा साक्षात् सकेतित अर्थ का ज्ञापन होता है। शका हो सकती है कि शब्द और सकेतित अर्थ के बीच सम्बन्ध कैसे जुड़ता है। शास्त्रीय भाषा मे इसे ही सकेत-ग्रह कहते है। भारत और विदेशो मे इसे स्पष्ट करने के लिए अनेक मत प्रचलित हुए। किसी ने कहा—यह सम्बन्ध ईश्वर द्वारा नियत है तो किसी ने इसे सामाजिक चेतना का फल कहा।^१ इसके साथ विवाद का दूसरा विषय यह भी रहा कि शब्द सर्वप्रथम केवल सामान्य अर्थ (abstract) की प्रतीति कराता है या विशेष (concrete) की। इस सम्बन्ध मे भारत मे व्यक्ति-शक्तिवादी ज्ञान-शक्तिवादी, अपोहवादी, जाति-विशिष्ट-व्यक्तिवादी आदि अनेक मत प्रचलित हुए।^२ हम यहाँ, भारत के कुछ भाषाशास्त्रियो के मत को ही ले रहे है। इसी मे पश्चिम के भाषा-शास्त्रियो के मत का भी समाहार हो जाता है।

भाषा-शास्त्रियो ने वाच्यार्थ ग्रहण के आठ कारण बतलाए है—कोष, व्याकरण, उपमान, आप्तोपदेश, वाक्य-शेष, विवृति, सन्निधि और व्यवहार।^३ इसमे व्यवहार यद्यपि शीर्ष स्थान का अधिकारी है तथापि अन्य भी कम महत्त्वपूर्ण नहीं है।

बालक अपनी प्रारम्भिक अवस्था मे जो ज्ञान प्राप्त करता है उसके अधिकांश का कारण व्यवहार है। वह किसी को 'गाय लाओ' कहते सुनता है और किसी को गाय लाते देखता है। इस प्रकार एक कही हुई ध्वनि से एक क्रिया या वस्तु का सम्बन्ध जुड़ा है। आगे चलकर जब उसी से मिलती जुलती ध्वनियों का सम्बन्ध उसी से मिलती जुलती वस्तुओ या कार्यों से होते देखता है तो वह सम्बन्ध और दृढ़ हो जाता है। भविष्य मे इसी सम्बन्ध को वह गुरुजनों के कहने पर मानने लग जाता है (आप्तोपदेश), व्याकरण पढकर समझने लगता है (व्याकरण), कुछ का अर्थ उपमान के बल पर कल्पित करता है (उपमान) या कोष मे देख लेता है तो उसके अन्य पर्याय मिल जाते है जिससे उसका ज्ञान बढ़ता है (कोष)। कभी वाक्य में अन्य प्रसिद्ध पदो की सन्निधि से भी अर्थ ग्रहण करने मे सहायता मिलती है (सन्निधि) और इन सब मे असमर्थ होने पर वह विवृति, भाष्य का आश्रय लेता है (विवृति)।

अलग-अलग पदो का अर्थ जान लेने पर भी सम्पूर्ण वाक्य का अभिधेयार्थ जिन पर निर्भर करता है वे है—(१) योग्यता (२) आकांक्षा और (३) आसक्ति।

योग्यता—पदार्थो के परस्पर अन्वय मे सम्बन्ध स्थापित करने मे किसी प्रकार की अनुपपत्ति (अडचन) का न होना योग्यता है। 'आग से क्यो सींचते हो?' इस

१ डॉ० भोलाशकर व्यास . ध्वनि सम्प्रदाय और उसके सिद्धान्त : पृ० ७१-७७

२. वही : पृ० ७१-७७

३ इयाग्रमन्तर दाम : प्राणा विज्ञान : प० २६४

वाक्य में संचन का गुण आग में माना गया है जो सत्य नहीं है। अतः यहाँ योग्यता का अभाव है। इसी वान को, 'पानी से क्यों सींचते हो?' कहने में योग्यता आ जाती है।

आकांक्षा—जहाँ कुछ पदों के रहते हुए भी अर्थ पूर्ति के लिए किसी अन्य पद अथवा पदों की अपेक्षा हो 'आकांक्षा' कहलाती है। जैसे, 'मोहन ने पानी' इतना ही कह देने से अर्थ पूरा नहीं होता। इसके आगे 'दिया' आदि किसी अन्य पद के लगाने से ही अर्थ पूरा होगा। निराकांक्ष पदों को साथ-साथ रख देने से वाक्य नहीं बन सकता।

आसिक्त—यह है भिन्न-भिन्न पदों का निकट होना। लिखते या बोलते समय दो पदों के बीच आवश्यकता से अधिक स्थान या समय का व्यवधान होने से ठीक अर्थ ग्रहण नहीं होता। यह व्यवधान चार प्रकार का हो सकता है^१—(१) कालकृत, (२) उच्चारण दोष जन्म, (३) अप्रसक्त शब्दोद्भव और (४) दूरान्वयाश्रित। प्रथम दो स्पष्ट हैं। तीसरे का अर्थ है दो पदों के बीच अप्रासंगिक पदों का आ जाना। चौथा दोष है दो पुरक पदों के बीच आवश्यकता से अधिक पदों (भले ही वे प्रासंगिक हों) का आ जाना।

लक्षणा विचार—इसकी परिभाषानुसार जहाँ मुख्यार्थ का बाध हो किन्तु उससे सम्बन्धित एक दूसरा (अभीष्ट) अर्थ निकले वह लक्षणा का विषय है। मीमांसको ने लक्षणा ग्रहण के चार स्थान बतलाए हैं। वे लक्षणा के मूल में सामान्य अथवा तर्क-सम्मत अर्थ-बाध नहीं मानते। वक्ता का प्रयोजन अधिक महत्वपूर्ण है। उसके अनुसार यदि हमें कथन का मुख्यार्थ नहीं लेना चाहिये तो वह भी लक्षणा का विषय होगा।^२ ये चार स्थान हैं :—

(१) यदि किसी कथन का मुख्यार्थ (वाच्यार्थ) व्यर्थ सिद्ध होता हो अथवा उससे से काव्योचित सुन्दर अर्थ न निकलता हो।

(२) यदि किसी शब्द या वाक्यांश की शेष वाक्य में सगति न बैठती हो।

(३) यदि मुख्यार्थ से किसी प्रत्यक्ष उद्देश्य (visible purpose) की सिद्धि न होती हो और इसलिए अप्रत्यक्ष उद्देश्य को ला रखने की आवश्यकता का अनुभव हो।

(४) यदि प्रसंग से लक्ष्यार्थ की आवश्यकता प्रतीत हो।

१. पं० रामदहिन मिश्र काव्यालोक, द्वितीय उद्योत : पृ० ९

२. आचार्य रामचन्द्र शुक्ल लक्षणा के इसी लक्षण से सहमत हैं। दे० रस-मीमांसा पृ० ३७३

इन प्रसंगों के औचित्य के समर्थन में शबर मुनि कहते हैं कि जब अभिधा से प्राप्त शब्दार्थ से सगति नहीं बैठती तब लक्षणा से भी कल्पित अर्थ ठीक होता है।^१ मीमांसको के अनुसार जिन आधारों पर मुख्यार्थ से लक्ष्यार्थ तक पहुँचा जाता है वे नौ प्रकार के हो सकते हैं।^२

(१) मत्वर्थ लक्षणा—इसके अन्तर्गत समानाधिकरण शब्दों के प्रयोग को लिया गया है। अर्थात् जहाँ एक ही अधिकरण वाले दो शब्द एक दूसरे के स्थान पर प्रयुक्त हो सकें। इसका उदाहरण है—सोम से यज्ञ करो। लक्ष्यार्थ होगा—सोम वाले यज्ञ से इष्ट की प्राप्ति करो। इसकी व्याख्या में वे लिखते हैं कि चूँकि यज्ञ और सोम दोनों ही इष्ट की प्राप्ति में कारण हैं इसलिए सोम और यज्ञ समानाधिकरण शब्द हैं।

(२) देश लक्षणा—स्थान की निकटता अर्थात् निकटवर्ती स्थान को भी परिधि में घेर लेना। शबर ने इसका उदाहरण 'गगाया घोष.' दिया है।

(३) धर्म या गुण लक्षणा—समान धर्म का होना। जैसे, 'देवदत्त तो शेर है।'

(४) काल और कर्म लक्षणा—ये दोनों एक दूसरे के विपरीत हैं। काल लक्षणा में कर्म सूचक कोई शब्द काल बतलाता है और कर्म लक्षणा में काल सूचक शब्द किसी कर्म का निर्देशन करता है। 'गोरज मुहूर्त या शख बेला' में गोरज के उठने और शख के बजने की क्रिया से सध्या काल का बोध होता है। अतः यहाँ काल लक्षणा है। 'आज तो एकादशी है' वाक्य में एकादशी तिथि (काल) उपवास कर्म की ओर इंगित करती है इससे यहाँ कर्म लक्षणा हुई।

(५) कार्य या साध्य और करण या साधन लक्षणा—ये दोनों भी एक दूसरे के विपरीत हैं। करण या साधन का उल्लेख कर कार्य का साध्य की ओर संकेत करना कार्य लक्षणा है। जैसे, लक्ष्मी पूजन-पूजन के समय चाँदी के रूपये के लिये कोई कहे, 'रूपये की पूजा शुरू करो' तो उसका तात्पर्य लक्ष्मी पूजन से होगा। दूसरी ओर, कार्य या साध्य के उल्लेख से करण या साधन का अर्थ लेना करण लक्षणा है। जैसे, 'घी आयु है।'

(६) सजातीय लक्षणा—इसमें सिद्धि की दृष्टि से दो वस्तुओं में एकता मान ली जाती है। उनमें से एक का प्रयोग दूसरी के लिए हो सकता है। जैसे, लडने

१. यदा आजस्येन शब्दार्थो नाव कल्पते, तदा लक्षणाया पि कल्प्यमानः साधुर्भवति।

— शबर भाष्य : मीमांसा दर्शनम् : पृ० ९८

२. डॉ० जी० बी० देवस्थली : मीमांसा — ६ वाक्य शास्त्र आव एन्नेण्ट इंडिया :

पृ० ८२

जाने वाले किसी भी व्यक्ति को सिपाही कहा जा सकता है भले ही उसके पास सिपाही की वर्दी या शस्त्र न हो और वह किसी के दरवाजे पर धरना देने ही क्यों न जा रहा हो ।

(७) लिंग लक्षणा—जहाँ किसी समुदाय में एक लिंग के व्यक्तियों या वस्तुओं की बहुतायत से भिन्न लिंगी भी उसी लिंग के घोषित कर दिये जाँय । कभी-कभी ठीक इसका उलटा भी हो जाता है, अर्थात् कुछ के कारण बहुतों का लिंग बदल जाता है । यदि दस आदमियों में से किसी एक के पास छतरी हो और कह दिया जाय 'वे छतरी वाले लोग' या, कई औरतों के साथ कुछ बच्चे हो और फिर भी कह दिया जाय 'वे औरते जा रही हैं ।'

ध्यान देने की बात है कि मीमांसको ने रूढि और व्यजना को नहीं माना है । रूढि को समुदाय प्रसिद्धि और व्यजना को प्रयोजन के अन्तर्गत ले लिया है ।^१

आलंकारिकों पर जितना प्रभाव वैयाकरणों का पड़ा उतना मीमांसको का नहीं । कुछ द्विद्वानों का तो यहाँ तक कहना है कि आलंकारिकों की शाखा वैयाकरणों की ही एक उपशाखा है । हम देखते हैं कि स्थान-स्थान पर आलंकारिक वैयाकरणों की दुहाई देते हैं । अतः इस सम्बन्ध में उनके विचार भी जान लेने आवश्यक है । पतञ्जलि ने मुख्यार्थ और लक्ष्यार्थ के सम्बन्ध को तद्योग कहा है और उसके चार प्रकारों का उल्लेख किया है :—

चतुर्भि प्रकारैस्तास्मिन् 'स' इत्येदत् भवति, तात्स्थ्यात्, तद्धर्म्यात्, तत्समीप्यात्, तत्साहचर्यादिति ।^१

(१) तत्स्थिता—आधार आधेय सम्बन्ध । जैसे, 'पहाड़ जलाया जाता है' का अर्थ होगा 'पहाड़ पर के पेड़ जलाए जाते हैं ।'

(२) तद्धर्मता—गुणों या क्रिया की समानता से अन्य में अन्य का आरोप । यह शबर की गौणी लक्षणा है ।

(३) तत्साहचर्य—दो वस्तुओं के साथ साथ होने के कारण उनमें से एक के कथन से दोनों का बोध होना । जैसे, भालेवालों के स्थान पर भालों को अन्दर भेजने के लिये कह देना । शबर के अनुसार इसे लिंगी लक्षणा कह सकते हैं ।

(४) तत्समीपता—यह मीमांसको की देश लक्षणा है ।

गौतम ने न्याय सूत्र में शब्द शक्ति परीक्षा के प्रकरण में लक्षणा के कारणों पर

१. वही : पृ० ८२

२. कपिल द्विवेदी आचार्य अर्थ विज्ञान और व्याकरण दर्शन · पृ० २५९

और भी विस्तार से विचार किया है। उन्होंने अन्य में अन्य के आरोप के दस आधार बतलाए हैं—

सहचरणस्थानतादर्थ्य वृत्तमानधारण सामीप्ययोगसाधनाधिपत्येभ्यो

ब्राह्मणभचकटराजसक्तुचन्दनगंगाशाटकान्नपुरुषेष्बतद्भावे पितदुपचारः ॥^२

पतंजलि के चार तद्योग छोड़कर शेष इस प्रकार है—

(५) मान या परित्राण लक्षणा—पारेमाण का अन्य में आरोपण। जैसे, एक सेर भर सत्तू के स्थान पर एक सेर सत्तू कहना।

(६) तादर्थ्य लक्षणा—यह मीमांसकों की कार्य या साध्य लक्षणा है।

(७) धारण लक्षणा—यह लिंगी लक्षणा के अति निकट है। जैसे, चन्दन को धारण करने के कारण 'चन्दन तुला' कह देना। यहाँ पूरी तुला ही चन्दन की हो गई।

(८) योग लक्षणा—गुण के योग का गुणी में आरोप 'काली गाडी' में लकड़ी के काले रंग का आरोपण गाडी में हुआ है।

(९) साधन लक्षणा—यह करण लक्षणा है।

(१०) आधिपत्य—यह मीमांसकों की सजातीय लक्षणा है।

इनके अतिरिक्त कुछ अन्य सम्बन्ध निम्न प्रकार के भी हो सकते हैं—

(१) अगांगी भाव—'हाथ से फूल छुआ या मैंने फूल छुआ' वाक्य का अभीष्ट अर्थ होता है 'मेरी अगुलियों ने फूल छुआ'। इसमें अगुलियाँ, अग, के स्थान पर 'मैं' अगी का प्रयोग हुआ है।

(२) स्वस्वामी भाव—सेवक में स्वामी का भाव। जैसे, जमींदार के कारकुन को नीलामी करवाते देख यह कह देना कि जमींदार ने नीलामी कर दी।

(३) बैपरीत्य—मुसलमान बादशाहों की तबियत खराब होने पर लोग उनसे पूछते थे—क्या सरकार के दुश्मनों की तबियत नासाज है। यह अपशकुन निवारण का एक उपाय समझा जाता था।

इस प्रकार ये सम्बन्ध अनेक प्रकार के हो सकते हैं।

१. जयनारायण तर्क पंचानन द्वारा सम्पादित पुस्तक में इस सूत्र की संख्या ६४ ही है और यह भी दिया है कि 'शाटकान्न' के स्थान पर 'शकटान्न' पाठ भी मिलता है : पृ० १२१

२. गौतम : न्याय दर्शन—वात्स्यायन भाष्य : २, २, ६१

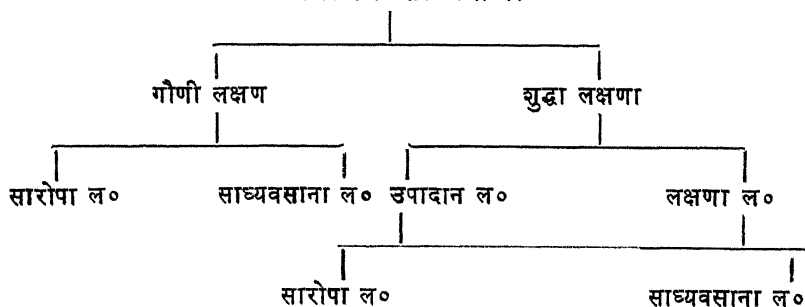
लक्षणा का वर्गीकरण

लक्षणा के केवल दो हेतु होते हैं—प्रयोजन या रूढि । अतः लक्षणा के मुख्य भेद भी दो ही हुए—(१) रूढि लक्षणा और (२) प्रयोजनवती लक्षणा ।

रूढि के उपभेद नहीं होते । इसके अन्तर्गत परम्परागत मुहावरो और वाक्याशों की गणना होती है ।

प्रयोजनवती से तात्पर्य है जिसके पीछे कोई विशेष प्रयोजन हो । इसके उपभेदों का मानचित्र निम्न प्रकार से हो सकता है ।

प्रयोजनवती लक्षणा



उपर्युक्त वर्गीकरण काव्यप्रकाश के आधार पर है ।

गौणी लक्षणा—इसमें केवल गुण साम्य का सम्बन्ध ग्रहण होता है ।

शुद्धा लक्षणा—इसके अन्तर्गत अन्य सभी सम्बन्ध आ जाते हैं ।

उपादान लक्षणा—लक्षक शब्द का वाच्यार्थ जहाँ लक्ष्यार्थ से अन्वित हो, अर्थात् जहाँ मुख्यार्थ का पूर्ण त्याग न हो । जैसे, 'भाले प्रवेश करते हैं' में भाले अपना अर्थ पूरी तरह नहीं छोड़ते ।

लक्षण लक्षणा—इसमें लक्षक शब्द का लक्ष्यार्थ मुख्यार्थ से अन्वित होता है, अर्थात् मुख्यार्थ का पूर्ण त्याग होता है । जैसे, 'गगाया घोष.' में गगा शब्द अपने मुख्यार्थ को पूरी तरह छोड़कर गगा तट का अर्थ देता है ।

सारोपा लक्षणा—जहाँ आरोप्यमाण (विषयी) और आरोप के विषय दोनों की शब्द द्वारा उक्ति हो । जैसे, 'देवदत्त सिंह है ।'

साध्यवसाना लक्षणा—जहाँ आरोप का विषय लुप्त रहे केवल आरोप्यमाण द्वारा उसका कथन हो । जैसे, 'देखो शेर का बच्चा ।'

काव्य प्रकाशकार ने इन छः लक्षणाओं को गूढ व्यंग्या और अगूढ व्यंग्या में विभाजित कर कुल बारह भेद किये हैं । विश्वनाथ ने पदगत और वाक्यगत लक्षणा

भी मानी है। उन्होंने कुल भेद ८० किये हैं।^१ आजकल कुछ विद्वान इसका विरोध करते हैं और लक्षणा के केवल पदगत होने पर ही बल देते हैं।^२ हम विचार करने के पश्चात् इस निष्कर्ष पर पहुँचे हैं कि संज्ञा की लक्षणा वास्तव में पदगत ही होती है वाक्यगत नहीं। यह दूसरी बात है कि एक वाक्य में दो तीन लाक्षणिक पदों का प्रयोग हो किन्तु उनमें भी हम देखेंगे कि चमत्कार उत्पन्न करनेवाला पद वस्तुतः एक ही होता है शेष सांग रूपक की भाँति केवल खानापूरी के लिए आते हैं। प० रामदहिन मिश्र ने वाक्यगत लक्षणा का निम्न उदाहरण दिया है —

सेना छिन्न, प्रयत्न भिन्न कर पा मुराद मनचाही।

कैसे पूजूं गुमराही को मैं हूँ एक सिपाही ॥^३

मिश्रा जी ने 'मैं हूँ एक सिपाही' इस सम्पूर्ण वाक्य में लक्षणा मानी है। हमारे विचार से केवल 'सिपाही' पद में लक्षणा है। कष्टसहिष्णुता, कर्तव्यपरायणता आदि लक्ष्यार्थ 'सिपाही' पद के ही हैं सम्पूर्ण वाक्य के नहीं। इसी प्रकार दूसरे उदाहरण—

मैंने कुछ सुखमय इच्छाएँ चुन लीं सुन्दर शोभावली।

औ उनके सोने चाँदी से भर ली प्रिय प्राणों की डाली ॥^४

ये केवल 'सोने' 'चाँदी' पदों में लक्षणा प्रधान है। 'प्राणों की डाली' की लक्षणा गौण है जो पूर्ण लक्षणाओं पर निर्भर है। इसी प्रकार संस्कृत आचार्यों द्वारा वाक्यगत लक्षणा के अनेक उदाहरण पदगत के ही हैं।

तब क्या वाक्यगत लक्षणा का कोई क्षेत्र ही नहीं रहा। आनन्दवर्धन ने लक्षणा-मूलक ध्वनि के अर्थान्तर और अत्यन्त तिरस्कृत वाच्य दो मुख्य भेद किये हैं। इनमें से प्रत्येक के पद और वाक्य भेद से दो उपभेद होते हैं। वाक्यगत लक्षणा न मानने से शुद्ध ध्वनि भेदों की संख्या में से दो कम हो जायेंगे। इस सम्बन्ध में डॉ० भागीरथ मिश्र का मत है कि क्रिया में आयी लक्षणा वाक्यगत मानी जानी चाहिए, जैसे, मुहावरों में। कारण स्पष्ट है। क्रिया अकेले कोई अर्थ नहीं दे सकती। उसके लक्ष्यार्थ की प्राप्ति के लिए अन्य पद भी उतने ही महत्त्वपूर्ण हैं। कोई वाक्य बिना समापिका

१. विश्वनाथ : साहित्यदर्पण : पृ० ७४

२. डॉ० भोलाशंकर व्यास : ध्वनि सम्प्रदाय और उसके सिद्धान्त : पृ० १३१

३. काव्यालोक, द्वितीय उद्योत . पृ० २२७

४ वही : पृ० २२८

विशेषः—रस-मीमांसा के आधार पर प्रतीत होता है कि आचार्य रामचन्द्र शुक्ल भी विश्वनाथ से सहमत थे। दे०—पृ० ३८०

क्रिया के पूर्ण वाक्य नहीं बन सकता। अतः क्रिया की लक्षणा सम्पूर्ण वाक्य की ही मानी जानी चाहिए।

अरस्तू द्वारा लक्षणा विचार

ध्वनि के इतिहास मे हम देख आये है कि अरस्तू लाक्षणिक शब्द की सत्ता मानते थे। उनके अनुसार उसका लक्षण है—शब्द के मुख्यार्थ का बदल जाना। मुख्यार्थ और लक्ष्यार्थ का सम्बन्ध चार प्रकार का है—^१

- (१) जाति से व्यक्तिगत (सामान्य से विशिष्ट),
- (२) व्यक्ति से जातिगत (विशिष्ट से सामान्य)
- (३) व्यक्ति से व्यक्तिगत (विशिष्ट से विशिष्ट), और
- (४) साधर्म्यगत।

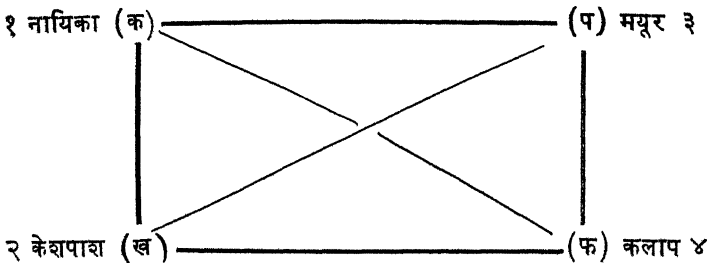
इन चारो के उदाहरण निम्न प्रकार से हो सकते है:—

(१) “बन्दरगाह मे मेरा जहाज खडा है।” खडा होना एक सामान्य क्रिया है। उसके द्वारा जहाज के ‘स्थित होने’ या ‘बाँधे जाने’ की विशिष्ट क्रिया का बोध होता है।

(२) “मैने हजार बार मना किया पर वह नहीं माना।” यहाँ एक निश्चित संख्या हजार, दूसरी अनिश्चित संख्या, ‘कई बार’ का अर्थ दे रही है।

(३) ‘फूल हवा मे झूम रहे है।’ हवा में हिलना एक विशिष्ट क्रिया है। इसी प्रकार किसी राग को सुनकर सिर हिलाना भी एक विशिष्ट क्रिया है।

(४) साधर्म्यगत के लिए चार वाचक पद होने चाहिये। उनमे से दूसरे का पहले के साथ वही सम्बन्ध हो जो चौथे का तीसरे से है, ताकि दूसरे के स्थान पर चौथे का और चौथे के स्थान पर दूसरे का प्रयोग हो सके। इसका रेखाचित्र निम्न प्रकार से होगा—



1. A metaphorical word is a word transferred from its proper sense; either from genus to species, or from species to genus, or from one species to another, or, in the way of analogy.

अब यदि हम चाहे तो नायिका के कलाप कह सकते हैं और मयूर के केशपाश । इस प्रकार हमारे कथन में सौन्दर्य भी आ जायगा और अर्थगत असंगति भी नहीं आएगी । यह सम्बन्ध सभी साधर्म्यगत अलंकारों का मूल है ।

३

व्यंग्य वस्तु पर विचार—रस, वस्तु और अलंकार

आनन्दवर्धन ने व्यंग्य तत्त्व के आधार पर ध्वनि के तीन भेद किये हैं—(१) रस-ध्वनि, (२) वस्तु-ध्वनि और (३) अलंकार-ध्वनि ।^१ बाद के सभी आचार्य इस विभाजन को इसी रूप में ग्रहण करते आए हैं । आधुनिक युग में मनोविज्ञान का प्रसार होने पर विद्वानों का ध्यान इस विभाजन की असंगति की ओर गया । आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने सबसे पहले इस पर आपत्ति उठाई । हिन्दी में ध्वनि प्रतिपादन के प्रसंग में हम बतलाए हैं कि वे वस्तु व्यजना और भाव-व्यजना को भिन्न भिन्न प्रकार की वृत्तियाँ मानते थे । वे वास्तव में अलंकार व्यजना के पक्ष में भी नहीं थे । उन्हीं का अनुसरण करते हुए आचार्य विश्वनाथ प्रसाद मिश्र भी अलंकार व्यजना को वस्तु व्यजना के अन्तर्गत ले आते हैं । दोनों का अन्तर बतलाते हुए वे लिखते हैं—‘जहाँ वस्तु व्यजना बतलाए हुए अलंकारों के ढाँचे के रूप में निकलती है वहाँ वस्तु व्यजना न कहलाकर अलंकार व्यजना कहलाती है ।’^२ दूसरी ओर रस-ध्वनि में भी व्यजना जिसका बोध कराती है वह वस्तु या तथ्य ही होता है । इस प्रकार उक्त दोनों विद्वानों के अनुसार वस्तु व्यजना ही एक मात्र व्यजना ठहरती है ।

आचार्य शुक्ल ने जिस दृष्टिकोण से रस-ध्वनि पर विचार किया है उसकी प्रेरणा सम्भवतः उन्हें साख्यमतानुयायी भट्टनायक से मिली है । उन्होंने स्पष्ट घोषणा की है—‘रसो न प्रतीयते, नोत्पद्यते, नाभिव्यज्यते ।’^३

एक बात और । शुक्लजी के विचारों की तह में जाने से प्रतीत होता है कि वे परोक्ष रूप से ध्वनिकार के मत—‘ध्वनि ही काव्य की आत्मा है’—का ही समर्थन कर रहे हैं । क्योंकि रसानुभूति की स्थिति सामाजिक में ही होती है, हाँ, उसको सम्भव बनानेवाली वस्तु-ध्वन्यार्थ-काव्य में होती है ।

१. सहाय्यो वाच्यसामर्थ्याक्षिप्त वस्तुमात्रलंकार रसादयश्चेत्यनेकप्रभेदप्रभिन्नौ दर्शयिष्यते ।

—ध्व० लोचन तथा बालप्रिया टीका सहित : पृ० ५०

२. वांगमय विमर्श : पृ० ११४ ।

३. S. K. De: Some Problems of Sanskrit Poetics : P. 224

विभाजन की उक्त आलोचना की परीक्षा के लिये हमको यह देखना चाहिये कि ध्वनिकार ने किस दृष्टिकोण से विभाजन किया है।

कुछ विद्वानों ने इस पर ऐतिहासिक दृष्टिकोण से विचार किया है। उनका कहना है कि 'सभी ध्वनिवादी या तो शैवागमी थे या वेदान्ती। इन दोनों दार्शनिकों के मनोविज्ञान में अन्तःकरण वृत्तिरूप ही माना गया है, भले ही वह कभी भावात्मक, कभी ज्ञानात्मक अथवा कभी क्रियात्मक हो।'^१

हमारे विचार से एक काव्य सिद्धांत पर दर्शन का यह भार व्यर्थ है। स्पष्ट है कि ध्वनिकार भी रसध्वनि को ही सर्वश्रेष्ठ मानते हैं।^२ फिर अन्य ध्वनियों से युक्त काव्य को भी उत्तम मानने का क्या कारण हो सकता है। आचार्य शुक्ल की आपत्ति को और स्पष्ट समझने के लिये काल में व्यंग्य रस और रसानुभूति को अलग अलग करके देखें तो ज्ञात होगा कि प्रथम में बुद्धि पक्ष प्रबल है तो द्वितीय में हृदय या भाव पक्ष। उन्होंने रस ध्वनि के प्रसंग में प्रथम को स्वीकार किया है द्वितीय को नहीं जब कि आनन्दवर्धन ने मनोवैज्ञानिक सत्य के आधार पर दोनों को एक करके देखा है। सहृदय में काव्य के रस पूर्ण स्थलों को पढते हुए व्यंग्य रस की ज्ञानात्मक प्रक्रिया और रसानुभूति की भावात्मक प्रक्रिया साथ साथ होती है। इसी-लिये ध्वनिकार ने रसोचित सघटना एव वर्णों की व्यवस्था की है। 'सिपाही की बाहे फड़कने लगी' में भी ओज भाव व्यंग्य है किन्तु उसकी उचित अनुभूति 'योद्धा के भुजदण्ड फड़क उठे' कहने में ही होती है। अतः हमारे अनुसार आनन्दवर्धन की धारणा थी कि 'जब व्यंग्य अर्थ से भावोद्रेक भी हो तो वह रस-ध्वनि कहलानी चाहिये, भावोद्रेक के अभाव में वस्तु-ध्वनि और अभिव्यक्ति के विशेष चमत्कार के लक्षित होने पर अलंकार-ध्वनि कहना चाहिये। तीनों ही अवस्थाओं में व्यंग्य अर्थ से वस्तु तथ्य या वृत्त का ही बोध होता है किन्तु उसकी क्षमता को देखते हुए उसे तीन प्रकार का माना गया है। वस्तु-ध्वनि के प्रसंग में मम्मट के कथन से इसकी पुष्टि होती है।^३ जिस वस्तु मात्र से पाठक या श्रोता में रसोद्रेक भी हो वह रस-ध्वनि और यदि उसमें चारुत्ववर्धक अन्य उपकरण (अलंकार) भी दिखाई पड़े तो अलंकार ध्वनि कहलाएगी।

१. रामनरेश वर्मा : वक्रोक्ति और अभिव्यंजना : पृ० १६

२. प्रतीयमानस्य चान्यमेददर्शनेऽपि रसभावमुखेनैवोपलक्षणं प्राधान्यात्।

—ध्व० ल० तथा बाल प्रिया टीका सहित : पृ० ८९।

३. काव्य प्रकाश : पृ० १३५।

रसध्वनि

रस ध्वनि के अन्तर्गत ध्वनिकार ने भाव, तदाभास तथा भाव-शान्ति आदि भी लिया है:—

रसभावतदाभासतत्प्रशान्त्यादिरक्रमः ।^१

इस प्रकार कुल मिलाकर रस ध्वनि आठ प्रकार—रस, भाव, रसाभास, भावा-भास, भाव-शान्ति, भावोदय, भावसधि और भावशवलता—की हो जाती है ।^२

रसध्वनि—इसके लिये आचार्यों ने भरत के 'विभावानुभाव . . 'सूत्र का आश्रय लिया । विभाव आदि से व्यक्त स्थायी भाव 'रस' कहलाता है । ससार मे स्थायी भाव के जो कारण एव सहकारी होते है नाटक या काव्य मे प्रयुक्त होने पर वे ही विभावादि कहलाते है । विभावो से स्थायी भाव उत्पन्न होता है । इसके अन्तर्गत आलम्बन और उद्दीपन दोनो आ जाते है । तत्पश्चात् अनुभावो द्वारा वह प्रतीति के योग्य बनता है और अन्त मे व्यभिचारियो द्वारा पुष्ट होता हुआ रस रूप मे परिणत होता है ।^३ आज भी रस के पूर्ण परिपाक के लिये उक्त सभी उपकरणो की अपेक्षा की जाती है । वस्तुतः व्यग्य रस का रसानुभूति से सम्बन्ध जोड देने पर नियम की इतनी कठोरता की आवश्यकता नही रह जाती । रस ध्वनि सिद्धात निरपेक्ष भी हो सकता है इसका विवेचन हम आगे करेगे ।

भावध्वनि—जब स्थायी भावो के स्थान पर व्यभिचारी अथवा देवादि पात्रो के विषय मे रति भाव का व्यक्तीकरण होता है तो भावध्वनि संज्ञा से अभिहित होता है ।^४ मम्मट ने आदि शब्द के अन्तर्गत मुनि, गुरु, नृप और पुत्र को लिया है । साथ ही यह भी स्पष्ट किया कि यही देवादि रति जब कान्ता विषयक होती है तो शृंगार रस कहलाती है ।^५ इसके अतिरिक्त भाव ध्वनि मे केवल वे तैतीस सचारी, जो स्थायी भावो से अलग है, ही नही आते अपितु वे स्थायी भाव भी आ जाते है जो उद्बुद्ध मात्र दशा मे है ।^६

१. ध्वन्यालोक, लो० बालप्रिया टीका सहित : ॥२, ३॥

२. इसी सम्बन्ध में देखिये काव्य प्रकाश : ४, २६॥

३. मम्मट : काव्य प्रकाश : ॥४, २७ और २८॥ तथा इन कारिकाओं की वृत्ति ।

४. रतिर्देवादिविषया व्यभिचारी तथाऽजित : ॥४, ३५॥

भाव : प्रोक्तः ।

—वही—

५. आदि शब्दान्मुनि—गुरु—नृप पुत्रादि विषया, कान्ताविषया तु व्यक्ता शृंगार. ।

—उक्त कारिका की वृत्ति ।

६. गोविन्द त्रिगुणायत शास्त्रीय समीक्षा के सिद्धांत पृ० २०८ ।

रसाभास तथा भावाभास—लोक मर्यादा अथवा शास्त्र मर्यादा का उल्लंघन करती हुई रस और भाव ध्वनि ही क्रम से रसाभास तथा भावाभास कहलाती है।^१ विभावादि में किसी भी प्रकार का अनौचित्य तदाभास का कारण बनता है। सच तो यह है कि इन दोनों भेदों के मूल में भारतीय संस्कृति काम कर रही है। संस्कृत साहित्य की सामाजिक निष्ठता प्रत्यक्ष है। काव्य का मूल्य उसके आनन्द देने के गुण के आधार पर ही नहीं आँका जा सकता। वह आनन्द निरपेक्ष उसके वर्णन के औचित्य पर भी निर्भर करता है। रस और भाव तदाभास से इसलिए अलग नहीं है कि उनसे प्राप्त होनेवाले आनन्द की शक्ति कम है या उनकी स्थिति में किसी प्रकार का सन्देह है। आनन्द की मात्रा दोनों में समान है। दोनों के चर्वणांश में कोई वैधर्म्य नहीं है अनुभावाश में 'रजत' और 'शुक्ति रजत' में कोई भेद नहीं है। अन्तर यह है केवल औचित्य और अनौचित्य का।^२

भाव शान्ति तथा भावोदय—किसी प्रवेग से उठते हुए भाव का शमन भाव शान्ति^३ तथा नये भाव की उत्पत्ति भावोदय है।^४ दोनों स्थितियों में दो भाव क्रम से एक दूसरे के पश्चात् आते हैं और दूसरा भाव पहले के शमन होने के पश्चात् ही आता है अथवा यो कहें दूसरे के उदय से पहले की शान्ति हो जाती है। अन्तर केवल यही है कि प्रथम में भाव की शान्ति आनन्ददायक होती है और द्वितीय में नवीन भाव का उदय आह्लाद का कारण बनता है।

भाव-सन्धि—समान वेग वाले दो भावों का एक साथ आना भाव-सन्धि है।^५ ये भाव एक दूसरे को दबाने की क्षमता तो रखते ही पर ऐसा ही नहीं। दोनों भावों की परस्पर विरोधी प्रकृति से आश्रय की जिस विलक्षण परिस्थिति का इसमें वर्णन होता है वही हमें आनन्द देता है।

भावशबलता—दो से अधिक समान चमत्कार विधायक भावों का उदय भावशबलता है।^६ शृङ्खलाबद्ध रूप में भाव एक के बाद एक ऐसे आते हैं कि उनका

१. तदाभासा अनौचित्यप्रवर्तिताः । मम्मट : काव्यप्रकाश : पृ० १२८
२. ६३० लोचन तथा बालप्रिया टीका सहित : पृ० १७८-१७९
३. भावस्य प्रागुक्तस्वरूपस्य शान्तिर्नाशः । पं० जगन्नाथ रसगंगाधर : पृ० १०२
४. भावोदयो भावस्योत्पत्तिः । वही : पृ० १०३
५. भावसन्धिरन्योन्यानभिभूतयोरन्यामिभावनयोग्ययोः समानाधिकरणम् । वही : पृ० १०३
६. भावशबलत्वं भावानां बाध्यबाधकभावमापन्नानामुदासीनानां वा व्यामिश्रणम् । वही : पृ० १०३

एक चमत्कार मिश्रण दिखाई पड़ता है। आनेवाला प्रत्येक भाव पिछले भाव को मर्दित सा करता प्रतीत होता है।

हिन्दी में रस-ध्वनि का व्यवहार—काव्यशास्त्र में रस की स्वीकृति भरत के नाट्यशास्त्र में मिलती है। उनके लिए रस साध्य है शेष सब कुछ साधन। उन्होंने नाटक के जितने उपकरणों का उल्लेख किया है सबको प्रत्यक्ष रूप से नाटक की सफलता एव परीक्षा रूप से रस-निष्पत्ति की दृष्टि से परखा है।^१ किन्तु उन्होंने केवल दृश्य काव्य^२ पर विचार किया, वह भी सामाजिक के पक्ष से। श्रव्य काव्य में भी उसकी पूर्ण प्रतिष्ठा थी यह आनन्दवर्धन के पूर्व अन्य किसी अलंकार ग्रन्थ से पता नहीं लगता। ध्वनि सम्प्रदाय के पूर्व अलंकार सम्प्रदाय मिलता है, रीति सम्प्रदाय मिलता है और बीज रूप में वक्रोक्ति सम्प्रदाय तथा औचित्य सम्प्रदाय भी किन्तु पूरे अधिकार के साथ 'वाक्य रसात्मकं काव्यम्' कहनेवाले विश्वनाथ ही हुए। इसलिए मानना पड़ेगा कि यद्यपि श्रव्य काव्य में सरस उक्ति की प्रतिष्ठा थी—भामह के रसादि अलंकार और दण्डी द्वारा अलंकारों को रस पर्यवसायी मानना इसी ओर संकेत करता है—^३ किन्तु काव्य शास्त्र में उसको धीरे धीरे ही सम्मान मिला।

यहाँ पर यह स्पष्ट कर देना आवश्यक है कि रस तत्त्व वास्तव में श्रव्य काव्य का अंग समझा जाता था। नाटक में इसके जिन तत्त्वों का समाहार हो सकता है रस उनमें प्रधान है। भरत ने रस सूत्र अभिनेयात्मता की दृष्टि से लिखा। संस्कृत आचार्यों ने श्रव्य काव्य में भी रस-सिद्धान्त के लक्षण को ज्यों का त्यों ग्रहण करने की बड़ी भारी भूल की है। रसगगाधरकार तक रसध्वनि का उदाहरण देते समय उन्होंने भरत सूत्र का पूर्ण रूपेण पालन किया है। आदि से अन्त तक वह (रसध्वनि) सिद्धान्त सापेक्ष ही बनी रही। किन्तु लक्ष्यग्रन्थों में स्थिति बिल्कुल दूसरी रही यहाँ केवल हिन्दी साहित्य से उदाहरण लेकर चर्चा करते हैं।

वीरगाथा काल के पूर्व सिद्धों और नाथों के साहित्य में धर्म प्रसार का उद्देश्य होने से परिपाक के प्रति उदासीनता दिखाई गई। इसका दूसरा कारण यह भी हो सकता है कि ऐंसे साहित्य के रचयिता इस सिद्धान्त से अनभिज्ञ रहे हो। वीरगाथा

1. K. C. Pandey . Comparative Aesthetics. Vol. I. P. 21

२. राजशेखर द्वारा रस के अधिकृत विद्वान नन्दिकेश्वर को मानने से तथा भामह आदि द्वारा नाटक के उपकरणों की व्याख्या न करने से अनुमान किया जा सकता है कि दृश्य और श्रव्य काव्य के शास्त्रों को बिल्कुल अलग अलग प्रकार की रचनायें समझा जाता था अलंकार ग्रन्थों में सम्भवतः नाट्यशास्त्र नहीं आता था।

३. कामं सर्वोप्यलंकारो रसमर्थं निषिञ्चति ।१, ६२॥ काव्यादर्श

काल में चारणों की दृष्टि वीर और शृंगार पर केन्द्रित थी। इनका पूर्ण परिपाक उनका प्रधान उद्देश्य भी था फिर भी वर्णन में किसी प्रकार की नियमबद्धता नहीं दिखाई पड़ती। जैसे—

पिघउ दिढ़ सन्नाह, बाह उप्परि पक्खर दई ।
 बंधु समदि रण धंसेउ साहि हम्मीर बउण लइ ॥
 उड्डुअ पहपह भयउं खग्ग रिपु-सीसहिं झल्लउं ।
 पक्खर पक्खर ठेल्लि पेल्लि अप्फालउ ॥
 हम्मीर कज्ज जज्जल भणइ कोहाणल मह मइ जलउं ।
 सुलितान—सीस करवाल दइ तज्जि कलेवर दिअ चलऊ ॥^१

इस प्रसंग में केवल विभाव वर्णन से ही रसोद्रेक किया गया है। ओज भाव के अधिकांश प्रसंगों में इसी पद्धति को अपनाया गया है। इस प्रकार की ध्वनि को हम सिद्धान्त निरपेक्ष कहेंगे।

भक्तिकाल में इससे भी अधिक स्वच्छन्दता के दर्शन होते हैं। अनेक स्थलों पर पूरे के पूरे छन्द या पद में केवल आलम्बन विभाव या केवल अनुभावों के वर्णन द्वारा रस-व्यञ्जना हुई है। उदाहरणार्थ निम्न पक्तियों में—

अति व्याकुल भइ गोपिका, ढूँढत गिरिधारी
 बूझति है बन बेलि कौ, देखे बनचारी
 * * *

बार-बार, हा-हा करे कहँ हौ गिरिधारी ।
 सूर श्याम कौ नाम लै, लोचन जल डारी ॥

केवल अनुभावों पर ही अधिक आग्रह है। विप्रलम्भ शृंगार में बहुधा केवल विरहिणी के अनुभावों का ही वर्णन होता है। इसका कारण कवियों का अज्ञान नहीं हो सकता। चन्द ने अपने सम्बन्ध में कहा है—

उचित धर्म विलासस्य । राजनीति नवं रसं ।
 षडभाषा पुराणं च । कुरान कथितं मया ॥

और तुलसीदास जी का संस्कृत ज्ञान सर्वविदित ही है। अतः इस सिद्धान्त निरपेक्षता के पीछे उनका भिन्न दृष्टिकोण ही हो सकता है। हमारे विचार से इसका मूलकारण उनकी तीव्र अनुभूति है। चारणों की युद्ध सम्बन्धी अनुभूति इतनी प्रत्यक्ष होती थी कि उनकी वाणी में स्वभावतः ओज आ जाता था। इसी प्रकार सन्त कवियों की चिन्तानवृत्तित स्वरूपानन्द में इतनी अधिक तन्मय थी कि विभाव अनुभाव

व्यभिचारी आदि पर क्रम से अलग-अलग दृष्टिपात करने की आवश्यकता ही नहीं थी ।

एक बात और । मम्मट ने देवादिविषयक रति मे केवल भावध्वनि ही मानी है । इसके आधार पर सम्पूर्ण भक्ति-साहित्य मे रस ध्वनि मानी ही नहीं जा सकती क्योंकि सभी भक्तों की भक्ति देव विषयक है । किन्तु सत्य ठीक इसके विपरीत है । सच पूछिये तो रस का 'तन्मयत्व' गुण भक्ति साहित्य मे ही सर्वाधिक मिलता है । भला —

जोरी लाई रकत कं लेई । गाढ़ि प्रीति नयनन्ह जल मेई ॥

औ मे जानि गीत अस कीन्हा । मकु यह रहै जगत मंह चीन्हा ॥

के लेखक मे रस हीनता कैसे मानी जा सकती है । इसी लिए आगे चलकर भक्ति रस और वात्सल्य रस को भी मान्यता देनी पड़ी । अतः हमे मानना पडेगा कि ऐसी सिद्धान्त-निरपेक्ष ध्वनियो मे भी रसानुभूति होती है ।

हिन्दी मे सिद्धान्त सापेक्ष कविता सबसे अधिक रीतिकाल में हुई । उन पर संस्कृत आचार्यों का पूरा प्रभाव पडा था । उनके बताए लक्षणो को उन्होंने ज्यो का त्यो ग्रहण किया और कभी-कभी तो उदाहरण भी उन्ही के ले लिये । इसके पीछे प्रतिस्पर्धा की भावना काम कर रही थी । उनका उद्देश्य एक ऐसे साहित्य का निर्माण करना था जो अधिक से अधिक शास्त्र सम्मत होने के नाते अन्य शास्त्रीय कलाओ (संगीत, नृत्य) के समकक्ष ठहर सके । उनकी कला की सफलता इसी बात मे समझी जाती थी कि उनके छोटे से छोटे छन्द मे अधिक से अधिक विभावों, अनुभावो एव संचारियो का वर्णन हो ।

आधुनिक युग के कवियो की फिर से इसके प्रति धारणा बदल गई । यद्यपि कुछ अब भी सच्चाई से प्राचीन परिपाटी पर चलते रहे, तथापि अधिकांश ने इसका स्वरूप बदल दिया । इस युग की कुछ धाराओ (प्रगतिवादी, प्रयोगवादी) ने तो इसे मानने से बिल्कुल इन्कार ही कर दिया । इस परिवर्तन और उसमें रस के स्वरूप को परखने के लिये आधुनिक युग की परिस्थितियो को समझना होगा ।

सिद्धान्त की सकुचित सीमा मे घिर कर चलने से छायावाद युग की लगभग सभी कविताओ मे रसाभास और भावाभास दिखाई पडेगा । किन्तु इस सत्य की पृष्ठभूमि पर कि सामन्त युग की लोक दृष्टि अब लोकतन्त्रात्मक हो गई है, धर्म दृष्टि वैज्ञानिक दृष्टि मे परिणत हो गई है और उनके साथ ही समाज और व्यक्ति की औचित्य-अनौचित्य विषयक धारणा भी बदल गई है तो उन्ही कविताओ मे रस और भाव की प्रतीति होने लगती है । यहाँ तक कि उनके विपरीत लिखी जाने वाली

कविताओं मे रसाभास दिखाई देता है। उदाहरणार्थ कली और पवन की रति-क्रीडा आज की दृष्टि से रसानुभूति गुण से युक्त मानी जायगी और कवि की अपनी रति-क्रीडा का वर्णन रसाभास के अन्तर्गत आया।^१ साराश यह कि रस आज की कविता मे भी है क्योंकि वह तो उसका शाश्वत तत्व है किन्तु उसका स्वरूप बदल गया है।

आधुनिक युग में काव्यात्मा का स्वरूप—इस युग के हिन्दी साहित्य पर पश्चिमी साहित्य और सैद्धान्तिक मनोविज्ञान ने बहुत प्रभाव डाला है। एक प्रकार से उसकी दिशा ही मोड़ दी है। एक ओर पाठक उससे 'कान्ता सम्मित' उपदेश के स्थान पर 'जीवन की व्याख्या' की अपेक्षा करने लग गया है दूसरी ओर वह स्वयं अनुभव करने लग गया है कि अब वह राजा के दरबार मे नहीं मानवता के दरबार में है। उसका कर्तव्य युग चेतना को स्वर देना है।^२ जीवन के मूल्यांकन मे उसका अधिक विश्वास है। वह मात्र कल्पना पर ही निर्भर नहीं रहता वरन् मुख्य रूप से जीवन की उन अनुभूतियों पर आश्रित है जो कल्पना का भी आधार है।^३ तात्पर्य यह है कि आज की काव्य की आत्मा जीवन की अनुभूतियाँ है। अनेक प्रकार की ऋटियों के रहते हुए भी मात्र इसी गुण के बल पर कविता ऊँची उठ सकती है।

प्रश्न उठता है कि इन जीवन की अनुभूतियों के अभिव्यक्तीकरण का उद्देश्य क्या है? इसके उत्तर मे कवियों के दो वर्ग हो जाते है। एक के अनुसार साहित्य का उद्देश्य समाज के अनुशासन के बाहर स्वच्छन्द मानव स्वभाव मे, उसकी मुक्ति को अक्षुण्ण रखते हुए, समाज के लिए अनुकूलता उत्पन्न करता है।^४ इस वर्ग के समर्थकों मे अधिकांश कवि और आलोचक आ जाते है। दूसरा वर्ग केवल अभिव्यक्ति के लिए अभिव्यक्ति करता है। इसमे उत्तर आधुनिक काल के कुछ कवि—और उनमे से जो आलोचक भी है—आते है।^५ बिहार के नकेनवादियों को इसी कोटि मे रखा जा सकता है। श्री केसरी कुमार ने अपने वाद की विज्ञप्ति मे मे लिखा—“इस प्रकार हिन्दी कविता की वह धारा आगे बढ़ी जो नि.सकोच होकर प्रयोग को ही अपना साध्य मानती है।^६

१. डॉ० शम्भूनाथ सिंह : छायावाद युग : पृ० २३९

२. आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी : साहित्य का मर्म : पृ० ११

३. गोपाल शरण सिंह : आधुनिक कवि (आत्मकथन) पृ० १४

४. महादेवी वर्मा : क्षणदा . पृ० १२२

५. पूर्व युगों में रीतिकाल पर कला कला के लिये सिद्धान्त सर्वाधिक लागू होता है।

६. विश्वम्भर मानव : नयी कविता : पृ० १७५

पहले वर्ग के कवियों के अभिव्यक्ति के प्रकार को देखते हुए दो उपवर्ग हो जाते हैं। एक अध्यात्मवादी दृष्टिकोण रखने के कारण अध्यात्म प्रतीको का सहारा लेता है, जैसे—प्रसाद और महादेवी। दूसरा ससार के ही सुख दुख को अपनाता हुआ लौकिक प्रतीको तथा उपमानो द्वारा अभिव्यक्ति करता है,^१ जैसे—पन्त, दिनकर और बच्चन। जिस प्रकार आनन्दवर्धन और उनके अनुयायियों ने रस को ही काव्यात्मा माना उसी प्रकार वह वर्ग जीवनानुभूति को ही साहित्य की सबसे प्रचण्ड और अद्भुत शक्ति मानता है जिसके आलोक में पडकर वस्तु आदर्श और आदर्श सत्य हो जाता है।^२

इस अनुभूति का स्वरूप क्या है ?

जीवन के सघर्षों में कुछ ऐसे लक्ष्य भी आते हैं जब कवि जीवन की गति,^३ जीवन की समग्रता का अनुभव करता है।^४ अपने व्यक्तित्व को उदय के पूर्व की आत्मा की स्वकीय और सरलतम अवस्था को पहिचानता है।^५ जीवन के इन पवित्रतम एव पूर्णतम क्षणों में कवि को जो अनुभव होते हैं वे लौकिक और अलौकिक दोनों ही होते हैं। उन्हीं को अभिव्यक्ति देना आज का कवि अपना साध्य मानता है।

आलोच्य काल का कवि सच्चे अर्थों में स्वयं को समाज का प्रतिनिधि समझता है। वह अत्यन्त जागरूक होकर समाज की नई प्रवृत्तियों, समय की नयी गन्ध को मुखरित करने का प्रयास करता है। उसकी कविताये यदि एक ओर उसके अह भाव से प्रेरित है^६ तो दूसरी ओर अन्तर्जागरण और सर्वोदय के उद्बोध की अभिव्यक्ति भी है।^७ 'हम' में 'मैं' और 'मैं' में 'हम' का जितना सुन्दर समन्वय इस युग में हुआ है उतना शायद ही किसी दूसरे युग में हुआ हो। बाह्य परिस्थितियों से बदला हुआ कवि का रूप जब सामने आता है तो समष्टि का चित्र प्रस्तुत होता है, जब कवि द्वारा बदली हुई परिस्थितियों का रूप सामने आता है तो यह व्यष्टि का चित्र होता है।^८ इस प्रकार कवि और समाज का अन्योन्याश्रित सम्बन्ध ही आज की कविता में विशेष दिखाई पड़ता है।

१. रामधारी सिंह दिनकर : रसवती : पृ० २

२. वही : पृ० ४

३. डॉ० रामकुमार वर्मा . अधुनिक कवि (मेरा दृष्टिकोण) : पृ० १

४. महादेवी वर्मा : क्षणदा : पृ० ११७

५. डॉ० हरद्वारी लाल शर्मा : साहित्य और कला : पृ० १८

६. प्रतापनारायण टण्डन : हिन्दी साहित्य का पिछला दशक . पृ० ३७

७. शान्तिप्रिय द्विवेदी . साकल्य : पृ० १७४

८. धर्मवीर भारती : प्रगतिवाद—एक समीक्षा : पृ० १४०

जीवन की अनुभूति और रस—अब हमको यह देखना है कि आधुनिक कवि-आलोचक जिस जीवनानुभूति, आत्मानुभूति या रसानुभूति की चर्चा करते हैं और जिसके आगे रस, अलंकार किसी की भी गणना नहीं करते उसका रस से क्या सम्बन्ध है? और क्या वास्तव में यह कोई ऐसा तत्त्व है जो प्राचीन साहित्यशास्त्रियों को ज्ञात नहीं था।

हमारे विचार से यह स्थायी अथवा संचारी भाव का ही दूसरा नाम है। आज की परिस्थितियों में ढलनेवाले और पश्चिम के अनेक वादों से ग्रस्त कवि ने संचारी भावों पर अधिक बल दिया है। वह या तो छोटे छोटे गीत लिखता है जिनमें विशेष रूप से उसके निजी जीवन की खण्डानुभूति को अभिव्यक्ति मिलती है। आलोच्य युग के प्रबन्ध काव्यों में भी स्थान पर इस प्रकार के स्वतंत्र गीतों की नियोजना मिलती है। काव्य में कुल मिलाकर कवि आत्मभाव पर ही अधिक बल देता प्रतीत होता है। इस माने में वह उन प्राचीन कवियों की श्रेणी से अलग हो जाता है जो तटस्थ रहकर निर्वैयक्तिक भावों का चित्रण किया करते थे। आधुनिक युग के पूर्व केवल भक्तिकाल की कविताएँ ही आत्मपरक कही जा सकती हैं।

यहाँ पर यह भ्रम नहीं होना चाहिये कि क्लासिकल कवि अपनी अनुभूति की ओर बिल्कुल ध्यान नहीं देते थे। या उनकी सब अनुभूतियाँ उधार मँगकर लाई गई थीं। अपने शोक को श्लोक में परिवर्तित करनेवाले आदि कवि बाल्मीकि और स्वान्त. सुखाय लिखनेवाले तुलसीदास के काव्य में रस आरोपित हो सकता है यह किसी भी मूल्य पर नहीं कहा जा सकता। हम केवल इतना ही कहेंगे कि उन्होंने लोक कल्याणार्थ 'स्व' का निर्गलन 'सर्व' में कर दिया था। और आधुनिक कवि अपने अहं की प्रेरणा से 'स्व' को ही सब कुछ समझ बैठा है। इसकी प्रेरणा उसे पश्चिम के अध्यात्मवादी आलोचकों से मिली, यद्यपि इसी का निखरा हुआ रूप उसे यहाँ भी मिल सकता था।

आधुनिक युग की इस नई प्रवृत्ति को देखते हुए आज के साहित्यशास्त्री कविता के दो प्रकार मानने लग गए हैं—(१) विषय प्रधान अथवा भौतिक कविता और (२) भावात्मक, व्यक्तित्व प्रधान अथवा आत्माभिव्यक्त कविता।^१ पहले प्रकार का कवि (क्लासिकल) अपनी अन्तरात्मा से बाहर जाकर सामाजिक कृत्यों और रागों में पैठता है और जो कुछ ढूँढ निकालता है उसका वर्णन करता है। दूसरे प्रकार का कवि (आधुनिक) अपनी अन्तरात्मा में ही प्रवेश कर अपने अनुभवों तथा भावनाओं से प्रेरित होता है। डॉ० भगीरथ मिश्र ने 'हिन्दी काव्य शास्त्र का इतिहास' में दोनों युगों के कवियों की भावनाओं के उत्स पर विचार किया है।

कवि जयशंकर प्रसाद की काव्य की परिभाषा की आलोचना करते हुए उन्होंने लिखा है, 'आत्मा की अनुभूति पर भी आक्षेप किया जा सकता है। अनुभूति का सम्बन्ध हृदय या शरीर से ही हो सकता है,' आत्मा की अनुभूति कैसी? इस शंका का समाधान हम यो कर सकते हैं कि काव्य की अनुभूति आनन्दमयी ही है, साधारण अर्थ में अनुभूति दुःखमयी और सुखमयी भी होती है, पर आत्मा का अनुभव आनन्दमय ही है। इसीलिए आत्मा की अनुभूति रसात्मक अनुभूति का अर्थ देती है।^१ दूसरी ओर जब रस के स्वरूप पर विचार करते हैं तो वहाँ भी सभी रसों से प्राप्त अनुभूति आनन्दमय ही है। रस से यह सिद्ध हो जाता है कि आलोच्य काल की 'स्वानुभूति' या 'जीवनानुभूति' 'रस' ही है और इसको काव्य की आत्मा माननेवाले कवि भी प्रकारान्तर से रस सम्प्रदाय के ही अनुयायी हैं।

उपसंहार—उक्त विवेचन से यह स्पष्ट है कि आधुनिक कविताओं का भी रस-सिद्धान्त के मापदण्ड से मूल्यांकन हो सकता है। आवश्यकता है नई परिस्थितियों के अनुकूल उसकी परिभाषा को व्यापक बनाने की और उसके मूल रूप के विश्लेषण की। रस का मूल गुण है सामाजिक को आनन्दावस्था में पहुँचा देना। इस अवस्था का सीधा सम्बन्ध आत्मा से है। आत्मा के नाम पर नाक भौड़ सिकोड़नेवाले लोगों के लिये हम 'तन्मयत्वम्' शब्द का प्रयोग करने हैं। काव्य के दर्शन श्रवण अथवा पठन से चेतन मन में जब क्षण भर के लिए अन्य सभी वृत्तियाँ शांत होकर अभीष्ट भावों का प्रसार हो तो वही 'तन्मयत्वम्' अथवा 'रसानुभूति' की दशा है। सामाजिक की यह स्थिति चाहे विभाव अनुभाव और सचारी के योग से उत्पन्न हो चाहे जीवन के विभिन्न और कभी कभी विरोधी उद्गारों में सामंजस्य स्थापित करने से।^२ इसके अतिरिक्त हमें यह भी ध्यान रखना चाहिये कि रसानुभूति का सम्बन्ध केवल भाव प्रवणता से ही नहीं विचार प्रवणता से भी है। आज इस दूसरी प्रकार की रसानुभूति के ही अधिक दर्शन होते हैं जिस पर अधिक प्रकाश हम वस्तु-ध्वनि के प्रसंग में डालेंगे।

रसों की सख्या पर विचार किये बिना यह प्रसंग पूरा नहीं होगा। भरत ने केवल आठ रस माने। क्यों? भरत के सामने अभिनय की समस्या थी। उन्होंने अपने ग्रन्थ का नाम 'नाट्यशास्त्र' रखा 'अलंकार-शास्त्र' या केवल 'काव्य शास्त्र'

१. यहाँ पर श्री मिश्रजी रिचर्ड्स इत्यादि उन आलोचकों के निकट आ गए प्रतीत होते हैं जो सब प्रकार की अनुभूतियों को शरीर के सूक्ष्म तंतुओं में विकार मात्र समझते हैं।

२. डॉ० भगीरथ मिश्र : हिन्दी काव्य शास्त्र का इतिहास : पृ० ३६९।

३. डॉ० हरद्वारीलाल शर्मा : साहित्य और कला : पृ० १३८

नहीं रखा। उनके सिद्धांत नाटक पर जितनी अच्छी तरह घटते हैं उतने काव्य के अन्य अंगों पर नहीं। उन्होंने नवाँ स्थायी भाव 'शम' नहीं माना क्योंकि नाटक की कार्य भूमि पर उसका प्रदर्शन अत्यन्त कठिन था। दर्शक को भी उसमें किसी प्रकार की रुचि नहीं हो सकती थी। भारत के बाद समय समय पर भावों की सख्या में वृद्धि होती गई।^१ इनमें से कुछ नाम मात्र गिनाने के लिए हैं किन्तु कुछ का आधि-भावी वास्तव में जीवन की नवीन परिस्थितियों में हुआ है। उनके अस्तित्व में किसी प्रकार का सन्देह नहीं किया जा सकता, जैसे—भारतेन्दु-युग में देश-प्रेम, राष्ट्रप्रेम आदि का उदय। लक्ष्यग्रन्थों को देखते हुए एक और नवीन सत्य भी सामने आता है। रस परिगणित स्थायी भावों पर ही क्यों आश्रित रहे? कवि किसी भी भाव के वर्णन से सामाजिक में अपनी अनुभूति जगा सकता है। यदि सामाजिक उसमें मग्न हो सका तो कवि कर्म सफल माना जायगा। सारांश यह कि रस एक अत्यन्त व्यापक तत्त्व है। उसका सीधा सम्बन्ध कवि की अनुभूति से है न कि किसी विशेष वर्ग की अभिव्यक्ति से।

वस्तु-ध्वनि

संस्कृत के आचार्यों ने वस्तु-ध्वनि पर इतना विचार नहीं किया है जितना कि रस-ध्वनि पर। वस्तु जैसे व्यापक तत्त्व का केवल नामकरण करके छोड़ दिया है। आनन्दवर्धन से वस्तु की विस्तृत व्याख्या की अपेक्षा नहीं की जा सकती थी किन्तु विस्तारप्रिय पंडितराज जगन्नाथ ने भी उस पर अपनी मर्मभेदिनी दृष्टि नहीं डाली इस पर आश्चर्य होता है। उस युग में काव्य की आत्मा सम्बन्धी विचार रस के चारों ओर ही घूमते रहे। काव्यशास्त्रियों की दीर्घ परम्परा रस प्रक्रिया की व्याख्या करने में ही समाप्त हो गई। हम यहाँ व्यंग्य के भेदों का व्यंग्य वस्तु के आधार पर भी अध्ययन कर रहे हैं अतः विशाल वस्तु साम्राज्य की भिन्न-भिन्न प्रकृति के अनुसार वस्तु-ध्वनि के उपभेद करने की आवश्यकता भी हो गई है। वस्तु-ध्वनि के सभी भेद अभिव्यक्ति की प्रक्रिया में समान हैं सत्सर (बाह्य और आन्तरिक) में उनका स्वरूप भिन्न होने के कारण ही उन्हें अलग-अलग रखा गया है।

रस-ध्वनि के विवेचन में हम बता आए हैं कि रस-निष्पत्ति व्यंजना से एकदम भिन्न प्रक्रिया होते हुए भी रस-ध्वनि के अन्तर्गत क्यों मानी गई है। वस्तु-ध्वनि के उपभेद विवेचन में भी हमने वही सिद्धान्त अपनाया है। संस्कृत आचार्यों द्वारा दिये गए वस्तु-ध्वनि के लक्षण और उदाहरणों को देखते हुए तथा आज की कविता पर विचार करते हुए वस्तु मोटे तौर पर दो प्रकार की—(१) विचारात्मक और

(२) चित्रात्मक जिसका सम्बन्ध बिम्ब से है—प्रधान है।^१ पहली का सम्बन्ध अन्तर्जगत से और दूसरी का बाह्यजगत् से है। पहली में प्रधानतः हृदय और दूसरी में मुख्यतः बुद्धि रमण करती है। हृदय को रजित करनेवाला अर्थ और बुद्धि को प्रेरित करनेवाला अर्थ एक ही कोटि में नहीं रखे जा सकते। दोनों का प्रभाव भी भिन्न है जो कवि को भिन्न दृष्टिकोण से परिचालित करता है। दोनों को वस्तु के अन्तर्गत इसी लिए रखा गया है क्योंकि वस्तु की व्यापक सीमा में दोनों समा जाते हैं। उसमें रस और भाव भी आ जाते हैं किन्तु वे अपने स्वभाव और प्रभाव दोनों में इतने भिन्न हैं कि उन्हें अलग करना ही पड़ता है। आचार्य शुक्ल ने वस्तु के लिये तथ्य या वृत्त का प्रयोग किया है।^२ इसका कारण सम्भवतः यही है कि वस्तु-ध्वनि के प्राचीन उदाहरणों को देखते हुए उनके व्यंग्यार्थ में कोई गम्भीरता नहीं प्रतीत होती जब कि आज के कवि इस गम्भीरता को ही विशेष लक्ष्य बनाते हैं। अतएव हमारी सम्मति है कि जब व्यंग्यार्थ के वर्ण निर्धारित किये जाँय तो उसके हृदय या बुद्धि के सम्बन्ध को पहले देख लें। यह सम्भव नहीं कि चित्रात्मक ध्वनि में बुद्धि का योग और विचारात्मक में हृदय का बिल्कुल योग न हो। सन्वेदना (sensation) सूक्ष्म से सूक्ष्म रूप में भी बुद्धितत्त्व से मुक्त नहीं हो पाती। प्रत्येक अनुभूति (experience) अपने सूक्ष्म रूप में भाव बोध (perception) प्रक्रिया में ही अवतरित होती है। यह बोध एक बौद्धिक क्रिया है, एक अर्थ देने की गतिविधि है, जो तार्किक है, व्याख्यात्मक है, आलोचना प्रधान है।^३ अतः यह विभाजक रेखा दोनों में से एक की अधिकता है दूसरे का अभाव नहीं।

विचारात्मक ध्वनि—वस्तु-ध्वनि के एक सिरे पर भाव और दूसरे सिरे पर विचार है। बीच में तथ्य-ध्वनि है। हृदय का क्षणिक रजन करना और बात है रस में बोर देना दूसरी। इसी प्रकार थके मन का बहलना और विचार करने पर बाध्य होना अलग-अलग बातें हैं। किसी परकीया का यह कथन—हे पण्डित जी, अब आप बेधड़क होकर इधर धूमने आइए क्योंकि वह कुत्ता जो आपको तंग करता था और जिससे आप बहुत डरते थे, पास में ही गोदावरी के किनारे कुज में रहनेवाले एक मस्त शेर द्वारा मारा गया है^४ और उसका यह व्यंग्यार्थ निकालना कि पंडित जी अब कभी इधर मत आइयेगा, निस्सन्देह निम्न कोटि (आज की दृष्टि से) की बौद्धिक क्रिया है। इसकी तुलना आधुनिक कवियों द्वारा मानवता को दिये गए सन्देश और

१. बिम्ब से हमारा तात्पर्य केवल imagery से है न कि imagisam से।

२. आचार्य रामचन्द्र शुक्ल : चिन्तामणि भाग २, पृ० १६३

३. लक्ष्मीकान्त वर्मा : नयी कविता के प्रतिमान : पृ० ६९

४. आनन्दवर्धन : ध्व० लोचन तथा बालप्रिया टीका सहित : पृ० ५२

समाज पर किये गए व्यग्य से नहीं हो सकती। पन्त के 'पतझर' से उदाहरण द्रष्टव्य है—

द्रुत करो जगत् के जीर्ण पत्र ।
हे खस्त-ध्वस्त ! हे शुष्क शीर्ण !
हिमताप-पीत, मधुवात-भीत,
तुम वीत-राग, जड़, पुराचीन !। १

इसमे समाज की उन रूढियों को समाप्त कर देने की ओर संकेत है जिनसे अब मानवता के कल्याण की अपेक्षा अकल्याण ही हो रहा है। यह एक विचारक मस्तिष्क की उपज है भावुक हृदय की नहीं।

प्राचीन आचार्यों ने कवि को भविष्य का द्रष्टा और स्रष्टा कहा है किन्तु उसका यह रूप इसी युग मे सर्वाधिक निखरा है। उसकी व्यापक दृष्टि धर्म, विज्ञान, राजनीति, नीति सब क्षेत्रों से बल ग्रहण करती हुई भविष्य के अन्धकार को भेद रही है। मनोवैज्ञानिक विश्लेषण की बढ़ती हुई प्रवृत्ति के कारण साहित्य धीरे धीरे भावना पक्ष से हटकर बुद्धि पक्ष की ओर बढ़ रहा है।^२ उसे बढ़ना ही होगा। यह युग व्यक्ति और समाज, बुद्धि और कल्पना, राष्ट्रीय और अन्तर्राष्ट्रीय भावना के सामंजस्य का है।^३ इन सबके बीच कवि का मार्ग दर्शन करनेवाला एक मात्र तत्त्व बुद्धि है। उसे पग पग उसका मुँह ताकना पडता है। कवि स्वयं यह अनुभव कर रहे हैं, 'विचार और कला की तुलना मे इस युग मे विचारो को ही प्राधान्य मिलना चाहिये। जिस युग मे विचार (idea) का स्वरूप परिपक्व और स्पष्ट हो जाता है उस युग मे कला का अधिक प्रयोग किया जा सकता है।'^४ 'तात्पर्य यह है कि आज कवि कला का उपयोग विचारोद्बोधन के लिये करता है। उसकी दृष्टि मे मात्र तीव्र विचार की कविता भी हो सकती है।'^५ यह बात दूसरी है कि विचारोद्बोधन के लिये कवि जिस आधार को चुने उससे मन (mind) की अन्य वृत्तियों का भी रंजन हो। देखना यह है कि कवि का उद्देश्य क्या है।

कविता शुष्क उपदेश नहीं है। उसका सत्य कही भाव के मनोहारी आवरण मे लिपटकर प्रतिभासित होता है तो कही दृश्य के रंगों में चमक जाता है। आलोच्य काल मे प्रकृति वर्णन काव्य का महत्त्वपूर्ण क्षेत्र रहा है। संस्कृत साहित्य मे भी प्रकृति

१ सुमित्रानन्दन पंत : युगान्त : पृ० १५

२. यज्ञदत्त शर्मा : आलोचना के सिद्धान्त : पृ० २०

३. डॉ० हरदेव बाहरी : हिन्दी की काव्य शैलियों का विकास : पृ० २३७

४. सुमित्रानन्दन पन्त : आधुनिक कवि की भूमिका : पृ० ३३

५. गजानन मुक्तिबोध : तार सप्तक : पृ० ११

मालम्बन रूप वर्णित हुआ है और आनुधिक साहित्य में भी उसका सश्लिष्ट ग मिलता है। प्रकृति के माध्यम से उपदेश देने की परम्परा बहुत पहले से चली ही है किन्तु बहुधा उसमें प्रकृति-सौन्दर्य नष्ट हो जाता है। इस युग की कविता विशेषता यही है कि उसने प्रकृति के सौन्दर्य को अक्षुण्ण रखते हुए सत्य की व्यक्ति की है। उदाहरणार्थ सोनजुही के निम्न चित्र को लें—

एक टॉग पर उचक खड़ी हो,
मुग्धा वय से अधिक बड़ी हो
पैर उठा, कृश पिंडुली पर धर,
घुटना मोड़, चित्र बन सुन्दर
पल्लव देही से मृदु मांसल
खिसका धूप छाँह का आँचल
पंख सीप के खोल पवन में
वन की हरी परी आँगन में
उठ अंगूठे के बल ऊपर
उड़ने को अब छूने अम्बर।
सोनजुही की बेल हठीली
लटकी सधी अधर पर।^१

कठोर अलंकारवादी सम्भवतः इसे समासोक्ति के अन्तर्गत ले आने का प्रयत्न किन्तु इसमें धरती की जीवनी शक्ति से प्रेरणा लेकर नवीन मानव सस्कृति कसित एवं ऊर्ध्वमुखी होने की जो कल्पना है, वह हमारी समस्त बुद्धि को रो देती है। केवल साम्य के आधार पर इसे समासोक्ति कहना ठीक नहीं। अलंकार में कोई उपदेश या पिष्टपेषित परम्परा का समर्थन होता है। उसका ध्यानो पर उपयोग सम्भव नहीं और उसमें हमारा ध्यान प्रस्तुत और अप्रस्तुत दोनों मान रूप से होता है। उपर्युक्त उदाहरण में प्रथम पाठक कवि के सूक्ष्म वर्णन जाता है। बाद में जब कवि का ध्यान सोनजुही विषय को चुनने और उसके श्लिष्ट वर्णन की ओर जाता है तब उसके मस्तिष्क में केवल नव मानव सस्कृति जाती है। उसके पहले तक केवल सोनजुही थी। विचारात्मक वस्तु ध्वनि की विशेषता है।

विषय की स्पष्टता के लिए हमने केवल दो उदाहरण दिये। विचार ध्वनि अनेक प्रकार से सम्भव है। यह युग साहित्य की बहिर्मुखी प्रवृत्ति का है। व्य निर्माण में सस्कृति, व्यक्ति और कला के उपादान तो बहुत पहले से चले

आ रहे थे राजनीति का तत्त्व नया ही जुड़ा है।^१ राजनीति अपने समय का इतिहास लेकर चलती है और बनाती भी चलती है। वह बहिर्मुख है और अपनी व्यापकता मे समस्त निर्माण कार्य—साहित्य भी—को घेर लेती है। उसने सस्कृति की प्राचीन मान्यताओ, परम्पराओ को झकझोर दिया है। उनमे से बहुत सी नष्ट हो गई है कुछ नाशोन्मुख है। उनके स्थान पर जो नये अकुर फूट रहे है वे विचार के है। उनसे सम्बन्ध रखनेवाली ध्वनि निश्चय ही वस्तु रूप होती हुई वस्तु मात्र से भिन्न है। दोनो युगो के साहित्य को साथ साथ रखने से स्पष्ट हो जाता है कि साहित्य का बौद्धिक पक्ष कितना प्रबल हो गया है। कुछ कृतियो मे तो मनोवैज्ञानिक विश्लेषण ही प्रधान लक्ष्य बन गया है।^२

इसके साथ ही हम कृतियो के उस पक्ष को भी ले जिसके आधार पर सम्पूर्ण कृति को पढ लेने के पश्चात् साहित्यकार की विषय की पकड (approach) और प्रतिपादन (treatment) मे अन्तर किया जाता है। यह एप्रोच और ट्रीटमेट दो कवियो का और विकासशील कवि की दो युगो की कविताओ का कभी एक सा नही होता है। प्रबन्ध गत-ध्वनि से यह कुछ भिन्न है। प्रबन्धगत-ध्वनि में कवि एक भाव या विचार (सिद्धान्त) स्थिर कर लेला है। रचना मे उसी की अभिव्यक्ति, व्याख्या या प्रतिपादन होता है। किन्तु हम जिस ध्वनि की ओर सकेत कर रहे है उसका सम्बन्ध विषय प्रतिपादन के ढग से अधिक है। जैसे, 'वीणा' संग्रह मे आई 'छाया' और 'पल्लव' संग्रह की 'छाया' कविताओं को पढ लेने पर कोई भी इस निष्कर्ष पर पहुँच सकता है कि प्रथम मे कवि 'भावुक' अधिक है और दूसरी मे 'काल्पनिक' अधिक। इसी प्रकार ग्राम्या मे 'स्त्री' कविता पढने से लगता है जैसे कवि ने नारी को 'चिन्तन' की भूमि मान लिया है। वह न भावुक है, न काल्पनिक, केवल चिन्तक है। इस ध्वनि को किसी अन्य सज्ञा के अभाव मे 'विशिष्ट प्रबन्धगत-ध्वनि' कहकर ही सन्तोष करेगे। उक्त विवेचन सिद्ध कर देता है कि नये साहित्य की परख के लिये कुछ ऐसे मानदण्ड भी स्वीकर करने पडेगे जो नये युग मे ही विकसित हुए है, मुख्य रूप से उसी की देन है।

चित्रात्मक वस्तु-ध्वनि—वस्तु-ध्वनि का दूसरा भेद चित्रात्मक। इसके भी मुख्य मुख्य चार उपभेद किये जा सकते है—

(१) पदार्थ (२) रूप-गुण (३) घटना और (४) व्यापार।

पदार्थ के अन्तर्गत हमने वस्तुओं का आकार, घनत्व और शून्य को घेरने की प्रकृति को लिया है, जैसे—वृक्ष, पुष्प, पर्वत।

१. शान्तिप्रिय द्विवेदी : सामयिकी : पृ० ९९

२. कृष्णानन्द पन्त-यज्ञदत्त शर्मा : आलोचना के सिद्धान्त : पृ० २०

रूप मे वस्तु के चक्षु, कर्ण आदि ज्ञानेन्द्रियो को स्पर्श करने के गुण लिये गये है। किसी चित्र का सम्बन्ध इनमे से किसी एक सवेदना अथवा सभी सवेदनाओं से हो सकता है।

घटना का सम्बन्ध किसी घटित हो गये व्यापार की सूचना से है और व्यापार का उसकी घटित हो रही स्थिति—क्रिया—से है। प्रथम के अन्तर्गत आचार्य शुक्ल का तथ्य—ध्वन्यालोक का 'भ्रम धार्मिक...' उदाहरण—आएगा और द्वितीय मे नृत्य तथा इसी प्रकार के अन्य गतिमान व्यापारो को ले सकते है।

चित्र काव्य और चित्रात्मक वस्तु ध्वनि का भेद—घटना को छोडकर शेष तीनों का चित्र काव्य से अन्तर स्थापित करने की आवश्यकता प्रतीत होती है क्योकि दोनों को एक समझने का भ्रम हो सकता है। आनन्दवर्चन ने चित्र काव्य के दो भेद किये—शब्द चित्र और अर्थ चित्र।^१ शब्द चित्र के लक्षण और उदाहरणो को देखकर कहा जा सकता है कि इसके अन्तर्गत उन्होने शब्दालकार की छटा दिखानेवाले प्रसगो को ही लिया, जिनमे कवि का एक मात्र उद्देश्य भाषा चमत्कार दिखाना होता है। अर्थ चित्र के लक्षण मे उन्होने लिखा कि ये 'व्यग्य सस्पर्श रहित, रसादि तात्पर्य से शून्य प्रधान वाक्यार्थ रूप से स्थित उत्प्रेक्षा आदि' होते है।^२ यहाँ उत्प्रेक्षा का उल्लेख महत्त्वपूर्ण है। हमारे विचार से ध्वनिकार का तात्पर्य उन अर्थालकारो से है जिनमे यथा तथ्य का ग्रहण कम या नही के बराबर और कल्पना की उडान इतनी अधिक होती है कि उससे रागात्मक या बौद्धिक किन्ही भी वृत्तियो का परिष्कार नही होता।^३ पन्त की 'स्याही की बूँद'^४ कविता उदाहरणस्वरूप प्रस्तुत की जा सकती है। मम्मट ने भी अर्थचित्र का जो उदाहरण दिया है उसमे अलकारो की छटा ही अधिक है।^५ चित्र काव्य को अर्थ—वैचित्र्य के आधार पर कई प्रकार का मानते हुए

१. चित्रं शब्दार्थभेदेन द्विविधं च व्यवस्थितम्।

तत्र किञ्चिच्छब्दचित्रं वाच्यचित्रमतः परम् ॥३, ४२॥ ध्वन्यालोक-लो० तथा बालप्रिया टीका सहित

२. वाच्यचित्र ततः शब्दचित्रादन्यद्व्यग्यार्थसंस्पर्श रहित प्राधन्येन वाक्यार्थ तथा स्थितं रसादितात्पर्य रहितभूत्प्रेक्षादि ' वही : पृ० ४९५

३. डॉ० कृष्णमूर्ति की निम्न पंक्तियों भी हमारे मत की पुष्टि करती है—

It abounds in striking imagery, and reveals the particular turns given to sound and sense. Such beauty as it achieves will be entirely due to the various figures of speech:--The Dhvanyaloka

& its critic (manscpt)

P. 152

४. पल्लव : पृ० १४६

५. काव्यप्रकाश : पृ० २४३

वे फिर कहते है कि इनका निश्चय अलंकार-निर्णय के प्रसंग मे किया ही जा रहा है ।^१ इससे यह निष्कर्ष सरलता से निकाला जा सकता है कि संस्कृत आचार्यों के चित्रकाव्य निरूपण का आधार अलंकार था । शब्दालंकार ही शब्द, अर्थालंकार ही अर्थ चित्र । शर्त यह कि कवि का ध्यान केवल अलंकार निरूपण ही हो ।^२

हमने जिसको चित्रात्मक वस्तु-ध्वनि माना है उसमे कवि का ध्यान कल्पना द्वारा अलंकारों का जमघट लगाने के स्थान पर वस्तु जगत् के किसी चित्र को उपस्थित करने पर होता है । आज कवि सूखे पेड को देखकर 'नीरस तर्रिह विलसति पुरतः' के स्थान पर शुष्कोवृक्षस्तिष्ठत्यग्रे' कहना ही अधिक पसन्द करता है क्योंकि सूखे पेड की शुष्कता और ठूँठपन की व्यजना इस दूसरे प्रकार मे ही सम्भव है—“सूकितयाँ-उपदेश मैंने बहुत कम लिखे है, प्रायः नहीं, केवल चित्रण किया है ।”^३ तो क्या कहा जा सकता है कि निराला का अधिकांश काव्य मम्मट के अवर काव्य की कोटि मे चला गया है ? नहीं । अतएव चित्रात्मक वस्तु-ध्वनि या बिम्ब-ध्वनि की कुछ आधारभूत विशेषताएँ निश्चित करना पडेंगी । वे हैः—

(१) बिम्ब स्वयं में पूर्ण हो,

(२) पाठक या श्रोता मे उसी भावनामय बिम्ब को उत्पन्न करने की क्षमता रखता हो जो कवि के मन मे है,

(३) इस रूप मे उपस्थित किया गया हो कि पाठक या श्रोता उसे अपना कह सके, और,

(४) वाच्य न होकर व्यग्य हो ।

इन विशेषताओं से रहित बिम्ब चित्र-काव्य होगा । बहुधा बिम्ब ध्वनियों मे देखा गया है कि चित्र के तैयार होते होते कवि मे उपदेश देने की भावना भी प्रबल होती जाती है, जिसका संवरण न कर पाने पर चित्र विकलाग हो जाता है ।^४ इसी प्रकार चित्र की व्यजना को अन्त मे वाच्य कर देने पर भी वह ध्वनि का विषय

१. वही : पृ० : २४३

२. किन्तु यदा रसभावादि विवक्षाशून्य कवि शब्दालंकारमर्थालंकारं वोपिनीवधनाति तदा तद्विवक्षपेक्षया रसादिशून्यतार्थस्य परिकल्प्यते । ध्व० लो० व बा० प्रियया टीका सहित—पृ० ४९६

रसभावादिविषयविवक्षाविरहे सति ।

अलंकारनिबन्धो यः स चित्रविषयो मतः ॥वही : पृ० ४९७

३. प्रबन्ध प्रतिभा : पृ० २८४

४. डॉ० शम्भूनाथ सिंह : छायावाद युग : पृ० २८७

नहीं रहता। पन्त के अधिकांश चित्र—‘संध्या—तारा’ और ‘नक्षत्र’—प्रथम प्रकार के दोषों से युक्त हैं और प्रयोगवादी रचनायें दूसरे प्रकार के दोषों से।

बिम्ब-ध्वनि की प्रक्रिया रस-ध्वनि की प्रक्रिया से भिन्न नहीं है। रस के प्रसंग में हमने देखा कि विभावो और अनुभावों के वर्णन द्वारा रस की ओर संकेत किया जाता है। वाचक शब्द से वह अनूदित होता है। किसी चित्र के अभाव में वह प्रभावहीन होता है। जबकि विभावार्थ का वर्णन एक चित्र उपस्थित कर अभीष्ट भाव का बोध पाठक की कल्पना पर छोड़ दिया जाता है। इसी कारण रस-व्यंग्य कहलाते भी हैं।^१ इसी प्रकार बिम्ब-ध्वनि में भी कवि कला की उन्हीं प्रणालियों को अपनाता है जो उसे विज्ञान से अलग करती हैं। यह न कहकर कि आठ फुट नौ इंच ऊँचा हाथी जा रहा है हम कह देते हैं—देखो क्या पहाड़ का पहाड़ जा रहा है। कला की यह पद्धति बिम्ब ग्रहण कराती है बोध मात्र नहीं। अतः कवि के वर्णित चित्र से (भले उसमें कोई अलंकार न हो) यदि पाठक के मानसपट पर भी ठीक उसी प्रकार का बिम्ब उभर आता है जो कवि के मन में है तो वहाँ बिम्ब ध्वनि मानने में कोई हिचकिचाहट नहीं होनी चाहिये।^२

उक्त ध्वनि की प्रक्रिया को इस प्रकार भी समझा जा सकता है। कोई भी ध्वनि प्रसंग हो उसमें अभिधेयार्थ या लक्ष्यार्थ (साधन) की आवश्यकता तभी तक रहती है जब तक ध्वन्यार्थ स्पष्ट नहीं हो जाता। अभीष्ट अर्थ निकल आने पर पहले दोनों प्रकार के अर्थ गौण हो जाते हैं। इसी भाँति बिम्ब ध्वनि में किसी अलंकार या अन्य वस्तु की आवश्यकता बिम्ब खड़ा करने तक ही रहती है। बाद में बिम्ब मात्र रह जाता है साधन (अलंकार-वस्तु) गौण हो जाते हैं। जैसे—क्या पहाड़ का पहाड़ जा रहा है—मे पहाड़ ‘पदार्थ’ विशालता ‘गुण’ की ध्वनि देकर तिरोहित हो जाता है, या ‘जुगल कमल पर गज क्रीडत है’ में कमल और गज उपमान चरण युगल पदार्थ और मत्त गति व्यापार का बिम्ब खड़ा कर गौण हो जाते हैं। इसके विपरीत—

धँस गए धरा में समय शाल।

उठ रहा धुआँ, जल गया ताल।

पक्ति धुएँ के उठने के ‘व्यापार’ रूप वस्तु से वर्षाकालीन ताल के दृश्य ‘रूप’ वस्तु की ध्वनि होती है। चित्रात्मक वस्तु-ध्वनि के प्रकार परस्पर ही सहायता

1. P. V. Kane History of Skt. Poetics: P. 348

2. An epithet, a metaphor, a simile may create an image; or an image may be presented to us in a phrase or passage on the face of it purely descriptive, but conveying to our Imagination something more than the accurate reflection of an external reality.

—C. Day Lewis: The Poetic Image: P. 18

देते हो सो बात नहीं वे विचार ध्वनि भी देते हैं। 'द्रुत झरो,वाले उदाहरण में पत्ते झरने के 'व्यापार' द्वारा विचार-ध्वनि सिद्ध हुई है।

नाटक से बिम्ब की तुलना करने पर उसकी विशेषता स्वयं सिद्ध हो जाती है। नाटक का सौन्दर्य किसमें है? एक निश्चित उद्देश्य लेकर पात्रों का ऐसा अभिनय करना कि उसमें जीवन का सहज रूप उभर आए।^१ नाटक की इस प्रणाली को कवि मानवेतर जगत् में भी अपनाता है। कुछ कवि इससे आगे बढ़कर भावों का आकन भी करने लगते हैं किन्तु इसकी आवश्यकता नहीं। 'जो वस्तु मनुष्य के भावों का विषय या आलम्बन होती है उसका शब्द चित्र यदि किसी ने खींच दिया तो वह एक प्रकार से अपना काम कर चुका।^२ आचार्य रामचन्द्र शुक्ल सस्कृत कवियों द्वारा किये गये प्रकृति के सश्लिष्ट चित्रण को इसी के अन्तर्गत लेते हैं। रस व्यंजना में क्रोध शब्द का प्रयोग हुए बिना ही बाँहों के फड़कने, नासिका रन्ध्र के स्फीत होने का वर्णन पढ़कर क्रोधी व्यक्ति का चित्र सामने आ जाता है, इसी प्रकार प्रकृति का सश्लिष्ट वर्णन ऋतु अथवा स्थान विशेष का चित्र प्रस्तुत कर सकता है। कवि को जो चित्र उपस्थित करना है उसके लिये उपमान आदि से कुछ आवश्यक सकेत मात्र देकर शेष पाठक की कल्पना शक्ति पर छोड़ देता है। पाठक अपनी वृत्ति के अनुसार भले ही इसमें भाव भी पाये किन्तु कवि का ध्यान चित्रण पर ही अधिक होता है। विशेष भावोद्बोधन के लिये खड़ा गया चित्र रस-ध्वनि के अन्तर्गत आएगा, जैसे—निराला की 'भिखारी' कविता।

काव्य में चित्र का कितना महत्त्वपूर्ण स्थान है और काव्य-चित्र और वर्ण-चित्र (pictures in colour and line) में कितनी समानता है यह श्री शम्भूनाथ सिंह ने कलात्मक चित्रण से तात्पर्य में भलीभाँति स्पष्ट किया है। कलात्मक चित्रण में छः बातें आवश्यक हैं—

- (१) शब्द योजना में पाठको या श्रोताओं को आकृष्ट करने की शक्ति,
- (२) बिम्ब चित्रण द्वारा भावों के स्वरूप को प्रत्यक्ष करने की शक्ति,
- (३) इन्द्रियों के विषयों का औचित्यपूर्ण सामञ्जस्य अर्थात् अनुपात के अनुसार ऐन्द्रियिक विषयों का चित्रण,
- (४) वर्ण्य वस्तु के विभिन्न अंगों के चित्रण में भी सामञ्जस्य (harmony) अन्विति (unity) और सौष्ठव (symetry),

1. S. C. Sen Gupta: Towards the Theory of Imagination: P. 217

२, आचार्य रामचन्द्र शुक्ल : रस-मीमांसा : पृ० १४३

३. डॉ० शम्भूनाथ सिंह : छायावाद युग : पृ० २७८ :

(५) उनमे आनुषंगिकता और अनुक्रम,

(६) परिपार्श्व या परिवेश से उसका अनुबन्ध और प्रकृत सम्बन्ध ।^१

चित्रकला का थोडा सा भी ज्ञान रखनेवाले समझ सकते हैं कि ठीक ये ही बातें वर्ण-चित्र मे भी देखी जाती हैं ।^२

माध्यम के आधार पर चित्रात्मक-ध्वनि (यहाँ भी अभी घटना को छोड़कर) दो वर्गों मे विभक्त है—

(१) आकार (form) पर बल देनेवाली । इसके भीतर पदार्थ और प्रक्रिया दोनों आ जाती है, और

(२) वर्ण (colour) तथा अन्य सवेदनों पर अधिक ध्यान देनेवाली । इसके अन्दर रूप और गुण आ जाते है ।

कुछ चित्रों मे दोनों का सम्मिश्रण भी हो सकता है फिर भी विश्लेषण करने पर किसी एक का प्राधान्य निश्चित कर सकते है । दूसरे प्रकार के चित्र दृश्य, श्रव्य, घ्रात और स्पष्ट रूप उपस्थित करते है और पहले केवल चाक्षुष । यदि चाहे तो दूसरे प्रकार मे भी भिन्न सवेद्य विषयों को लेकर उपभेद किये जा सकते है किन्तु इन सब में चाक्षुष बिम्ब ही सामान्य है । अन्य सभी सवेद्य विषयों का किसी न किसी प्रकार इससे सम्बन्ध जुडा रहता है । टेनीसन की निम्न कविता—

And many a rose—carnation feed
With Summer Spice and humming air,

का उद्धरण देते हुए सी० डी० ल्यूइस ने लिखा है कि इसमे कान और नाक दोनों से सम्बन्धित चित्र पाते है^३ पर साथ साथ पृष्ठभूमि के हल्के से दृश्यमान चित्र का भी अनुभव किया जा सकता है । आचार्य रामचन्द्र शुक्ल जब भावों के मूल मे भी वस्तु-ध्वनि ही देखते है तो हमारे विचार से उनका तात्पर्य इसी चित्रात्मक वस्तु

१ डॉ० शम्भूनाथ सिंह : छायावाद युग : पृ० २७८

२. ऐसा प्रतीत होता है कि डॉ० शम्भूनाथ सिंह ने काव्य-चित्र पर वर्ण-चित्र का आरोपण करने का प्रयत्न किया है । दूसरे के नियम पहले पर घटाने चाहे है । वे मूल गए हैं दोनों के माध्यम में पर्याप्त अन्तर है । चित्रकला के नियम उतनी ही सत्यता के साथ काव्य कला पर लागू नहीं हो सकते । चित्रकला में भी भिन्न प्रकारों (composition, Landscape, Portrait) के अलग अलग नियम होते हैं । उदाहरण के लिये (Portrait) मे परिवेश नहीं भी हो सकता ।

3. C. D. Lewis : The Poetic Image : P. 18

ध्वनि से है क्योंकि यही एक तत्त्व इतना व्यापक है जो काव्य के सम्पूर्ण भावन व्यापार के पीछे काम करता है।^१ चाक्षुष बिम्बों की इस महत्ता को प्राचीन ऋषियों^२ और आधुनिक आलोचकों^३ दोनों ने ही स्वीकार किया है।

अभिव्यक्ति की दृष्टि से बिम्ब-ध्वनि के दो प्रकार हैं—

(१) यथा तथ्य रूप में बाह्य वस्तुओं (मानव और मानवैतर प्रकृति) का चित्र, जैसे—‘अहे दहेड़ी जिनि धरे .’ बिहारी का दोहा, और

(२) मानवीकरण—इसके अन्तर्गत बाह्य प्रकृति और हृद्गत भावों का मूर्तरूप दोनों आ जाते हैं। निराला की ‘सध्या सुन्दरी’ रचना इसका सुन्दर उदाहरण है। इसमें ‘तिमिराचल’ आदि शब्दों से उसके गुणीभूत होने का भ्रम नहीं होना चाहिये। ये तो वे कुजियाँ हैं जिनसे कविता का सौन्दर्य बोधगम्य होता है। प्रकृति के आलंकारिक वर्णनों के लिये यह आवश्यक है कि कवि स्वयं कही न कही तथ्य का आभास दे दे ताकि पाठक उस चित्र की मूल भावना को पकड़ सके।

बिम्ब के प्रकाशक तत्त्व—बिम्ब सामान्य वस्तु ध्वनि की भाँति पद वाक्य और प्रबन्ध से प्रकाशमान है किन्तु सवेदन रूप बिम्बों में वर्णों की विशेष महत्ता है। पन्त-ने बीच, हिलोर का अन्तर, मरुदाकाश के स्थान पर मरुताकाश का प्रयोग इसी दृष्टि से किया है। बीच में ‘च’ वर्णन की ध्वनि चमक पैदा करती है। इसी प्रकार मरुताकाश ‘त’ वर्ण आकाश की स्वच्छता की ओर इंगित करता है। वर्णों में स्वर और व्यञ्जन दोनों ही सहायक होते हैं। निराला के ‘बादल राग’ में स्वर और व्यञ्जन दोनों का सुष्ठु प्रयोग हुआ है। जल का बिम्ब खड़ा करने के लिये ‘ल’ का विशेष प्रयोग होता है। इस विषय पर अधिक विचार ‘ध्वनि के इतर उपकरण’ प्रसंग में किया जायेगा।

रस-ध्वनि और वस्तु-ध्वनि—संस्कृत आचार्यों ने रस को असलक्ष्यक्रम और वस्तु को सलक्ष्यक्रम मानकर बहुत दूर दूर कर दिया है। हमारे विचार से दोनों एक दूसरे के अत्यन्त निकट हैं। जैसे वस्तु से अलंकार और अलंकार से वस्तु ध्वनित होती है उसी प्रकार वस्तु से रस भी ध्वनित होता है और रस से वस्तु। सलक्ष्यक्रम रस-ध्वनि का

1. And the only way in which we know our feelings is by imaging them or embodying them or expressing them in words or something else sensuously apprehensible.

—E. F. Carrutt : What is Beauty : P. 89

२. छान्दोग्य उपनिषद् श्रीश चन्द्र बसु द्वारा अनूदित : प्रथम अध्याय का सप्तम काण्ड (सम्पूर्ण)

३. नन्दबुलारे वाजपेयी : नया साहित्य . नये प्रश्न : पृ० ४

विवेचन करते हुए स्वयं आनन्दवर्धन ने जो उदाहरण दिया है उसे ही हम वस्तु से रस-ध्वनि का उदाहरण मानते हैं। 'एव वादिनी' (देवर्षि के ऐसा कहने पर—कि पार्वती का विवाह शिवजी से कर दो—पिता के पास बैठी हुई पार्वती मुँह नीचा करके लीला कमल की पखुडियाँ गिनने लगी) की व्याख्या में आनन्दवर्धन लिखते हैं कि यहाँ लीला-कमल-पत्रों की गणना स्वयं गुणीभूत होकर शब्द व्यापार के बिना ही व्यभिचारी भावरूप अर्थान्तरों को अभिव्यक्त करती है। यह असलक्ष्यक्रम व्यंग्य ध्वनि का उदाहरण नहीं हो सकता। यहाँ तो समार्थ्य से आक्षिप्त व्यभिचारी भाव द्वारा रस की प्रतीति होती है। इसलिये यह (रस ध्वनि रूप असलक्ष्यक्रम भेद से भिन्न अर्थ शक्तयुद्भव सलक्ष्यक्रम व्यंग्य रूप) दूसरी ही ध्वनि का प्रकार है।^१

आगे चलकर तृतीय उद्योत की निम्न कारिका—

अनुस्वानोपयात्मापि प्रभेदो य उदाहृतः।

ध्वनेरस्य प्रच्छन्नेषु भासते सोऽपि केषुचित् ॥१५॥^२

द्वारा वे अपने पूर्व मत की फिर पुष्टि करते हैं अर्थात् किन्हीं काव्यों में सलक्ष्यक्रम वस्तु-ध्वनि भी असलक्ष्यक्रम-ध्वनि के व्यजक रूप में भासमान होती है। दूसरे शब्दों में उन स्थलों पर रसध्वनि भी सलक्ष्यक्रम होती है।^३ किन्तु बाद के सभी आचार्यों ने रस-ध्वनि सदैव असलक्ष्यक्रम ही मानी है। असलक्ष्यक्रम रस-ध्वनि और सलक्ष्यक्रम रस-ध्वनि के भेद को और स्पष्ट करने की आवश्यकता प्रतीत होती है।

हमारे विचार से असलक्ष्यक्रम रस-ध्वनि के स्थलों में प्रथम उपकरण है सघटना। आनन्दवर्धन ने इस पर प्रयाप्त प्रकाश डाला है। सघटना के अभाव में स्थल रस-सिद्ध काव्य का विषय होना चाहिये। इसका यह अर्थ नहीं कि रस-सिद्ध काव्य में सघटना गौण होती है इसकी आवश्यकता नहीं होती। उचित रस परिपाक के लिए इसकी अपेक्षा सदैव रहती है फिर भी रस-सिद्ध में इसकी ओर अधिक ध्यान नहीं जाता। दशरथ का पुत्र वियोग में विलाप करुण रस का प्रसिद्ध प्रसंग है, राम रावण युद्ध वीर रस का सर्वपरिचित विषय है। सामाजिक के मन में इनके भावों का संस्कार इतना गहरा है कि किसी भी प्रकार की रचना इन भावों की व्यञ्जना करेगी ही। हाँ, उसकी कोटि में अन्तर अवश्य रहेगा।

१. ध्व० लो० और बाल प्रिया टीका सहित : पृ० २४८

२. आचार्य विश्वेश्वर इसको एक और भी व्याख्या करते हैं—

सलक्ष्यक्रम ध्वनि का जो उदाहृत भेद किन्हीं काव्यों में प्रतीत होता है उसका भी द्योत्य असलक्ष्यक्रम व्यंग्य कहीं कहीं होता है—हिन्दी ध्वन्यालोक पृ० २६७

३. इसके उदाहरणस्वरूप वे महाभारत के 'गृध्र-गोमायु-सवाद' प्रसंग को लेते हैं।

है जिनका सीधा सम्बन्ध भावोद्बोधन से नहीं होता। इसमें तो ढूँढ-ढूँढ कर ऐसे प्रसंग रखे जाते हैं जो भावना प्रधान होते हैं। अतः नेपथ्य से भावों की सूचना देने से रस भग हो जायगा और न स्वयं परशुराम स्वयं कह सकते हैं कि देखो अब मुझे गुस्सा आ रहा है। लोकानुकृति होने से नाटक में इसकी आवश्यकता नहीं होती। किन्तु श्रव्य काव्य में वाचक शब्दों द्वारा सूचना मिलने से भी काम चल सकता है और कभी-कभी दो भावों के वर्णन किये जा सकने योग्य समान अनुभाव होने से यह आवश्यक भी हो जाता है। लेखक लक्ष्मण की बातों को लिख देने के बाद मात्र इतना लिख सकता है कि परशुराम यह सुनते ही गुस्से से पागल हो गए। यह सक्षिप्तता श्रव्य काव्य की छोटे आकार वाली विधाओं के लिए बहुत सहायक होती है। इससे यह सिद्ध हो जाता है कि नाटक में रस के उपकरण श्रव्य काव्य में रस के उपकरणों से थोड़े अवश्य भिन्न हैं।

रस से वस्तु-ध्वनि के विषय में इतना और कहने की आवश्यकता प्रतीत होती है कि बुद्धिवाद के इस युग में कवि और पाठक का ध्यान युगानुकूल विचारों को खोजने में अधिक प्रयत्नशील है। प्रगतिवादी युग के पश्चात् से कवि अपनी सारी कला की सफलता इसी में मानता है कि करुणा, ओज, हास आदि सब भावों की व्यञ्जना के पश्चात् सामाजिक के मन पर इस तथ्य का संस्कार गहरा हो जाय कि समाज में कैसी-कैसी विषमताएँ हैं, धर्म की आड़ लेकर कितना अनाचार हो रहा है, राजनीति के क्षेत्र में कितनी विडम्बना है और इन सबको दूर करने के लिए जन-जागृति, साम्य-स्थापन की कितनी आवश्यकता है। पौराणिक आख्यानों के स्थान पर सामाजिक या राजनैतिक विषयों की माँग इसीलिए बढ़ गई है क्योंकि इनमें भावोद्बोधन के साथ-साथ विचारोद्बोधन भी है और प्रथम से अधिक महत्वपूर्ण है। विचार की अभिव्यक्ति जितनी स्पष्ट और तीखी होगी काव्य का आकर्षण उतना ही अधिक होगा जन ममाज बुद्धि के वैभव के पीछे हृदय की आकुलता को गौण समझने लग गया है। बिना विचार के उसे भाव भी ग्राह्य नहीं है।

आज कवि इस बात का विशेष ध्यान रखता है कि एक तो वह रगों की भाषा में बात करे क्योंकि यही भाषा सर्वप्राह्य, सरल और आशु प्रभावी है। दूसरे सभी चित्र एक दूसरे के निकट होते हुए भी अपनी बात को पूरे प्रभाव से रख सके।^१ शास्त्रीय भाषा में यह प्रभाव भाव कहलाएगा। इस प्रकार हम देखते हैं कि काव्य में रस और वस्तु ध्वनि के रूप मिलेजुले हैं, उनको अलग नहीं किया जा सकता।

उक्ति की सत्यता—आनन्दवर्धन ने संसार में सिद्धि के अनुसार उक्ति के दो

भेद किये—स्वतः सम्भवी और प्रौढोक्ति सिद्ध ।^१ जिस उक्ति के लिये प्रमाण की आवश्यकता न पड़े, जो संसार मे सामान्य अनुभव सिद्ध हो वह स्वतः सम्भवी है । और जिस उक्ति की सत्यता प्रमाणित करने के लिए कवि परम्परा का आश्रय लेना पड़े वह प्रौढोक्ति सिद्ध कहलाएगी ।

प्रौढोक्ति के भी काव्य मे दो भेद देखने मे आते है—कवि प्रौढोक्ति सिद्ध और कवि निबद्धवक्तृप्रौढोक्ति सिद्ध ।^२ प्रथम भेद मे कवि द्वारा कही बाते आती है और द्वितीय मे कथा के पात्र द्वारा कही गई उक्तियाँ आती है ।

पंडितराज जगन्नाथ को वस्तु-ध्वनि का यह तीसरा भेद मान्य नहीं है । उन्होने इसकी चर्चा तक नहीं की । उनकी धारणा थी कि किसी पात्र के मुँह से भी जो कहलायी जाती है । होती तो वह भी कवि की ही है फिर एक भेद बढ़ाने से क्या लाभ । उनकी इस धारणा का आधार हेमचन्द्र का काव्यानुशासन है । हेमचन्द्र लिखते है—‘अर्थ शक्त्युद्भव-ध्वनि में व्यजक रूप अर्थ को भले ही एक दृष्टि से ‘स्वतः सम्भवी’ और ‘प्रौढोक्ति सिद्ध’ रूप से दो प्रकार का माना जा सके । किन्तु ऐसा मानना निरर्थक है । कि प्रौढोक्ति सिद्ध अर्थ भी ‘कवि प्रौढोक्ति सिद्ध’ और ‘कवि निबद्धवक्तृप्रौढोक्ति सिद्ध’ रूप से दो भेदो मे विभक्त है । यहाँ बात तो वस्तुतः यह है कि ‘स्वतः सम्भवी’ भी अर्थ प्रौढोक्ति निष्पन्न होने से व्यजक हुआ करता है । तब भी यदि इसे कवि प्रौढोक्ति सिद्ध अर्थ से पृथक् किया जाय तो कोई बात नहीं । किन्तु कवि कवि की प्रौढोक्ति और कवि निबद्ध वक्ता की प्रौढोक्ति का पार्थक्य तो निराधार ही है ।^३

विश्वनाथ ने इसका यह कहकर किया है कि यदा कदा ‘कवि प्रौढोक्ति’ की अपेक्षा कवि निबद्धवक्तृप्रौढोक्ति मे सहृदय अधिक चमत्कार का अनुभव करता है ।

१. प्रौढोक्तिमात्रनिष्पन्न शरीर : सम्भवी स्वतः ।

अर्थो पि द्विविधो ज्ञेयो वस्तुनो न्यस्य बीपकः ॥ २, २४ ॥ ध्व० लो० व बा०
प्रि० टीका सहित ।

२. अर्थशक्त्युद्भवानुरणनरूपव्यंग्ये ध्वनौ यो व्यजको र्थ उक्तस्यापि द्वौ प्रकारौ कवेः कवि निबद्धस्य वा वक्तुः प्रौढोक्तिमात्रनिष्पन्न शरीरः... । उक्त कारिका की वृत्ति — पृ० २५४

३. इह चार्थः स्वतः सम्भवी कविप्रौढोक्तिमात्रनिष्पन्नशरीरः, कविनिबद्धवक्तृप्रौढोक्तिमात्र निष्पन्नशरीरो वेति भेदकथनं न न्याय्यम् । प्रौढोक्तिनिर्मितत्वमात्रेणैव साध्यसिद्धेः । प्रौढोक्तिमन्तरेण स्वतः सम्भविनो प्यकिञ्चित्करत्वात् । कवि-प्रौढोक्तिरेव च कविनिबद्धवक्तृप्रौढोक्तिरिति किं प्रपञ्चेन ।—हेमचन्द्र : काव्यानुशासन (सटीक) पृ० ४६ ।

इसका कारण यह है कि कवि के रागाद्यविष्ट हृदय की अपेक्षा कवि निबद्ध पात्र का हृदय अधिक रागाद्याविष्ट हुआ करता है ।^१ उनके इस विश्लेषण का आधार लोचनकार की यह उक्ति प्रतीत होती है—जब कवि द्वारा निबद्ध अभिलाषापूर्ण वक्ता की यह प्रौढोक्ति हो तब व्यञ्जकत्व ।^२ हमें भी साहित्यदर्पणकार और लोचनकार का मत सत्य लगता है । पाठक कवि को पात्रों से जितना शीघ्र तादात्म्य सम्बन्ध स्थापित कर लेता है उतना शीघ्र कवि में नहीं । यह भी एक स्वतः सम्भवी सत्य है कि उपन्यास और कहानी आदि में, जहाँ लेखक स्वयं भी कहता है और पात्रों के मुँह से भी कहलवाता है पाठ की रागात्मक वृत्ति संवादों में ही अधिक रमती है ।

वस्तु-ध्वनि पर लगभग सभी दृष्टिकोणों से विचार किया जा चुका है । काव्य के अधिकांश स्थलों पर यही ध्वनि मिलती है । रस-ध्वनि के नियम चाहे कितने भी कम क्यों न कर दिये जायँ फिर भी रस-निष्पत्ति के लिये जितने कुछ आयोजन की आवश्यकता पड़ती है उतने वस्तु-ध्वनि के नहीं । रस-ध्वनि के लिये वर्णित अथवा सकेतित सम्पूर्ण क्रिया या प्रसंग की अपेक्षा होती है । जब तक लय, तुक, वर्ण, सघटना आदि से वातावरण तैयार नहीं हो जाता रस-निष्पत्ति नहीं हो सकती । हाँ, रस की भावाभास के अतिरिक्त, अन्य उपकोटियाँ मान ले तो उनमें से कुछ वस्तु ध्वनि के उपभेदों में भी पाई जा सकती हैं । कवि की रचना में रुचि लेते समय उससे एक प्रकार का रागात्मक सम्बन्ध जुड़ जाता है । यह रस की सबसे निम्न कोटि होगी जो सभी प्रकार की ध्वनियों में पाई जाती है । दूसरी ओर वस्तु की सर्व व्यापकता पर पहले भो प्रकाश डाल चुके हैं । सारांश यह वस्तु और रस तत्त्व दोनों काव्य के भावपक्ष के अन्तर्गत आते हैं । दोनों के मुन्दर समन्वय में ही काव्य का सौन्दर्य निहित है । बिना वस्तु के रस निराधार है और बिना रस के वस्तु नीरस, काव्यत्वहीन ।

अलंकार-ध्वनि

काव्य के लिये अलंकार कितना महत्त्वपूर्ण है यह बात इसी से सिद्ध हो जाती है कि संस्कृत साहित्य में एक पूरा का पूरा सम्प्रदाय ही अलंकारवादियों का रहा है और काव्य शास्त्र का एक नाम अलंकार शास्त्र भी है । वामन ने 'काव्यग्राह्यम-

१. न खलु कवेः कविनिबद्धस्येव रागाद्याविष्टता अतः कविनिबद्धवक्तृप्रौढोक्तिः कवि प्रौढोक्तेरधिकं सहृदयचमत्कारकारिणीति पृथक्प्रतिपादिता ।

—विश्वनाथ : साहित्यदर्पण : पृ० ३५२

२. यदा तु कविनिबद्धस्य साभिलाषस्य तरुणस्य वक्तुरित्थं प्रौढोक्तिस्तदा व्यञ्जकत्वम् ।

—ध्व० लो० व बा० प्रिया टीका सहित : पृ० २५५

लकारात्^१ कहकर काव्य के लिए इसकी अनिवार्यता सिद्ध कर दी। अलंकारों के प्रति अत्यधिक आग्रह के कारण ये काव्य सौन्दर्य को ही अलंकार कहा करते थे।^२ परवर्ती आचार्यों ने यद्यपि अलंकारों को काव्य सौन्दर्य के लिए अनिवार्य नहीं माना^३ तथापि काव्य की परिभाषा देते समय^४ तथा पुरुष का स्वरूप निर्धारित करते समय^५ इनको उचित स्थान देना वे नहीं भूले हैं। प्रसिद्ध अलंकाराचार्य लाला भगवान दीन ने अलंकार की जो परिभाषा नियत की है वही इसका उचित लक्षण भी है।^६ आचार्य रुद्रट भी 'उपमा' का उल्लेख करते समय जब यह कहते हैं कि इसकी आवश्यकता अपने कथन को अधिक प्रभावशाली बनाने के लिए होती है तो वे परोक्ष रूप से समस्त अलंकारों के कार्य पर ही प्रकाश डालते हैं।^७

आधुनिक आलोचक अलंकार के इस अन्तिम रूप से ही सहमत हैं। हिन्दी रस-ध्वनि के प्रसंग में हम देख आये हैं कि काव्य का सौन्दर्य उसके भाव, अनुभूति में निहित है किसी बाह्याडम्बर में नहीं।^८ इसीलिए कवि पन्त को कहना पड़ा है—

तुम वहन कर सको जन मन में मेरे विचार
वाणी मेरी चाहिए तुम्हें क्या अलंकार ।

तब क्या अलंकारों की सत्ता ही निःशेष हो गयी ?

१. काव्यालंकार सूत्र : १,१,१

२. सौन्दर्यमलंकार—वही : १,१,२

३. तद् दोषौ शब्दाथौ सगुणावनलंकृती पुनः क्वापि—मम्मट : काव्य प्रकाश : पृ० ९

४. क—साधुशब्दार्थ सन्दर्भ गुणालंकार भूषितम् ।

स्फुटरीति रसोपेतं काव्यं कुर्वीत कीर्तये ॥—वाग्भट (प्रथम) : वाग्भटालंकार पृ० २

ख—शब्दाथौ निर्दोषौ सगुणौ प्रायः सालंकारौ काव्यम् ॥ वाग्भट (द्वितीय)

—काव्यानुशासन : पृ० १४

ग—निर्दोषा लक्षणवती सरीतिर्गुणभूषणा ।

सालंकाररसानेकवृत्तिर्वाक्काव्यवमभाक् ॥—जयदेव : चन्द्रालोक : पृ० ६

घ—निर्दोषं गुणवत्काव्यमलंकारैरलंकृतम् ॥१,२॥ भोजदेव : सरस्वती कण्ठाभरण

५. अनुप्रासोपमादयश्च त्वामलंकुर्वन्ति—कविराज शेखर : काव्यमीमांसा : पृ० ६

६. जिस सामग्री से काव्य में रोचकता व चमत्कार आ जाय वह सामग्री 'अलंकार' कहलाती है ।—अलंकार मजूषा : पृ ११

७. सम्यक्प्रतिपादयितुं स्वरूपतो वस्तु तत्समानमिति ।

वस्त्वन्तमभिदध्याद्भक्ता यास्मिंस्तदौपम्यम् ॥१,८॥ काव्यालंकार : पृ० ९८

८. लक्ष्मीनारायण 'सुधांशु' : काव्य में अभिव्यंजनावाद : पृ० ७९

अलंकार के उद्देश्य को देखते हुये यह सम्भव नहीं । निस्सदेह कभी कभी कवि की अनुभूति इतनी तीव्र होती है कि उसका स्वाभाविक प्रवाह ही पर्याप्त प्रभावशाली होता है । किन्तु सामान्यतः उसकी तीव्रता को सम्प्रेषणीय बनाने के लिए कल्पना से कुछ असत्य भी जोड़ना पड़ता है । ऐसे स्थलो पर अलंकार स्वाभाविक रूप से आ जाते हैं । सौन्दर्य भी उन्हीं में होता है । अलंकारो के मुख्य उद्देश्य भाव को तीव्र कर काव्य के प्रभाव को बढ़ाना है न कि पाण्डित्य का प्रदर्शन करना । इसीलिए आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने आचार्यों द्वारा निर्देशित स्वभावोक्ति, उदात्त अत्युक्ति आदि में अलंकारत्व नहीं माना है ।^१ प्राचीन आचार्यों में कुन्तक का ध्यान भी इस ओर गया था । वक्रोक्ति जीवित के प्रथम उन्मेष में ही वे लिखते हैं—यदि स्वभावोक्ति को भी अलंकार मान लेंगे तो अलंकार्य कुछ रह ही नहीं जायगा ।^२ ऐसे अलंकार्य रूप अलंकारो के कई प्रकार हैं—(१) काकु वक्रोक्ति (स्वर की विचित्रता पर आधारित) (२) पिहित और सूक्ष्म (नायक नायिका के हाव भाव से सम्बन्ध रखनेवाले) (३) भाविक (भूत और भविष्य का वर्तमान की तरह वर्णना करना)^३ आदि । इसी प्रकार भ्रम, सदेह, विषाद, तिरस्कार जैसी हृदय की वृत्तियों में भी अलंकारत्व मानना इनके प्राकृत रूप का निरादर करना है ।

अलंकारो का वर्गीकरण—वस्तुतः अलंकार अभिव्यक्ति के प्रकार हैं, प्रणालियाँ हैं । भाव के इस प्रकार वर्णन के लिए कि पाठक या श्रोता में भी वे ही भाव जागे कभी किसी वस्तु का आकार या गुण अतिरजित रूप में दिखाना पड़ता है, जैसे 'अतिशयोक्ति' में, कभी उसके समान रूप, गुण या प्रभावशाली किसी दूसरी वस्तु को सामने लाना पड़ता है, जैसे 'उपमा' में, और कभी ठीक उल्टी बात कहनी पड़ती है, जैसे 'वक्रोक्ति' या 'व्याजस्तुति' में ।

डॉ० भगीरथ मिश्र ने अलंकारो के प्रयोग की परिस्थितियों का निम्न प्रकार से विभाजन किया है—

(१) जहाँ पर हम किसी तथ्य, वस्तु या चरित्र के स्वरूप को प्रकट करना चाहते, है वहाँ अप्रस्तुत की योजना करने में अलंकार का प्रयोग होता है ।

(२) जहाँ किसी प्रभाव को स्पष्ट करना चाहते हैं वहाँ पर हम बल, निषेध, अत्युक्ति, कार्य कारण सम्बन्ध, हेतु, कल्पना आदि के द्वारा अपना काम चलाते हैं और इस प्रकार अलंकार आ जाते हैं ।

१. रस-मीमांसा : पृ० ५१

२ अलंकारकृतां येषां स्वाभावोक्तिरलंकृतिः ।

अलंकार्यतया तेषां किमन्यदवतिष्ठते ॥१, ११ ॥ वक्रोक्तिजीवित

३. लक्ष्मीनारायण 'सुधांशु' : काव्य में अभिव्यञ्जनावाद : पृ० ९०-९१

(३) कही क्रम असंगति तथा सज्ञा, विशेषण, क्रिया आदि के चमत्कारिक प्रयोग में अलंकार रहते हैं।

(४) कही विरोध या वैपरीत्य की विशेषता द्वारा हम कथन को प्रवीण बनाना चाहते हैं और अलंकार का प्रयोग करते हैं।

(५) कही हम निन्दा या प्रशंसा में दूसरा भाव छिपाकर व्यंग्य से कुछ और कहना चाहते हैं।

(६) कही शब्दों के ध्वनि या अर्थ सम्बन्धी चमत्कारिक प्रयोगों द्वारा अलंकार की सृष्टि होती है।^१

वर्णन प्रणालियों को ध्यान में रखते हुए आचार्य विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने अलंकारों के सात वर्ग किये हैं:—

(१) सादृश्यगर्भ—इनके बीचोबीच उपमा अलंकार होता है। इस कड़ी में उपमेय और उपमान के भेद की ओर बढ़ने पर व्यतिरेक और प्रतीप अलंकार आते हैं, अभेद की ओर बढ़ने पर रूपक और रूपाकातिशयोक्ति।

(२) विरोधगर्भ—इसके तीन उपभेद हैं—

(क) कही द्वयर्थक शब्दों के आधार पर द्रव्य, जाति, गुण और क्रिया में पारस्परिक विरोध दिखाया जाता है। जैसे, 'श्लेष' में।

(ख) कही कारण और कार्य को लेकर विरोध दिखाया जाता है जैसे, कारणाविशयोक्ति, विभावना, विशेषोक्ति, असंगति और विषय में।

(ग) कही 'आधार' 'आधेय' को लेकर चमत्कार दिखाया जाता है। जैसे 'अल्प' और 'अधिक' में।

(३) शृङ्खलामूलक—जैसे, एकावली, कारणमाला, मालादीपक और सार।

(४) तर्कन्याय मूलक—इनमें उत्पादक और ज्ञापक कारणों का सहारा लिया जाता है। जैसे, हेतु और काव्यलिंग में।

(५) वाक्यन्याय मूलक—इनमें वाक्य में आई वस्तुओं के क्रम के आधार पर चमत्कार दिखलाया जाता है। जैसे, यथासंख्य, दृष्टान्त, परिवृत्ति, समुच्चय में।

(६) लोकन्याय मूलक—इनमें रूप, रस, गन्ध, स्पर्श के आधार पर अगाधिभाव से वस्तुओं के परिवर्तन या लीन होने का उल्लेख होता है। जैसे, तद्गुण, मीलित में।

(७) गूढार्थप्रतीति मूलक—ये अलंकार कही श्रोता पर आधारित होते हैं और कही विशेष स्थिति में दिखाई पड़नेवाले शब्दों के आधार पर। जैसे, वक्रोक्ति, अन्योक्ति में।^१

प० राम दहिन मिश्र ने विधार के आधार पर इनके तीन वर्ग किये हैं :—

(१) अप्रस्तुत योजना के रूप में आनेवाले उपमान, रूपक, उत्प्रेक्षा आदि।

(२) वाक्य वक्रता के रूप में आनेवाले व्याजस्तुति, समासोक्ति आदि।

(३) वर्ण विन्यास के रूप में आनेवाले अनुप्रास आदि।^२

वर्गीकरण चाहे किसी भी प्रकार से किया जाय, उद्देश्य इनका भावों को तीव्र करना ही रहेगा।

अब हम यहाँ पर अलंकार-ध्वनि और उसके सौन्दर्य पर विचार करेंगे।

आनन्दवर्धन ने अलंकार-ध्वनि के दो भेद किये—शब्द-शक्ति-उद्भव और अर्थ-शक्ति-उद्भव। प्रथम का लक्षण है—जहाँ शब्द से अनुक्त आक्षेप सामर्थ्य से ही शब्द-शक्ति द्वारा अलंकार की प्रतीति होती है।^३ अर्थ-शक्ति-उद्भव के प्रसंगों में ध्वनि को साधारण अलंकार न समझ लिया जाय इसके लिए मम्मट ने स्पष्टीकरण सा करते हुए लिखा है—जो भी अलंकारमय अर्थ अभिव्यक्त रहा करता है वह अलंकार रूप नहीं अलंकार्य रूप अर्थ हो जाया करता है। किन्तु फिर भी इसे ब्राह्मण श्रमण न्याय का सहारा लेकर अलंकार कह दिया करते हैं।^४ यह हुआ अलंकार ध्वनि का परिचय।

इसके सौन्दर्य की ओर सकेत स्वयं ध्वन्यालोककार ने अपने एक उदाहरण की व्याख्या में किया है। वे लिखते हैं—‘इन उदाहरणों में शब्द-शक्ति से अप्राकरणिक दूसरे अर्थ के प्रकाशन होने पर वाक्य की असम्बद्धार्थ बोधकता न हो जाय इसलिए प्राकरणिक और अप्राकरणिक अर्थों का उपमानोपपेय भाव कल्पित करना चाहिये।^५

१ वांगमय विमर्श : पृ० १११

२ काव्य में अप्रस्तुत योजना : पृ० ८

३. आक्षिप्त एवालंकारः शब्दशक्त्या प्रकाशते।

यस्मिन्ननुक्तः शब्देन शब्दशक्त्युद्भवो हि सः ॥२, २१॥ ध्व० लो० व बा०
प्रिया टीका सहित

४. अलंकारस्यापि ब्राह्मणश्रमण न्यायेनालंकारता। काव्यप्रकाश : पृ० १३८

५. एष उदाहरणेषु शब्दशक्त्या प्रकाशमाने सत्यप्राकरणिकेऽप्यान्तरे वाक्यस्यासम्बद्धा-
र्थभिधायित्वं मां प्रसांक्षीदित्यप्राकरणिक प्राकरणिकार्थयोरुपमानोपपेयभाव-
कल्पयितव्यः……। —ध्व० लो० व बा० प्रि० टीका सहित पृ० २४४

इसी को लोचनकार ने यू स्पष्ट किया है—'(अलंकारध्वनि मे) उपमानोपमेय भाव मानकर उपमा रूप से व्यतिरेचन और निन्हवव आदि व्यापार मात्र ही आस्वाद प्रतीति के प्रधान स्थान है उपमेय आदि नहीं ।'^१ अतः ऐसे स्थलों पर रूपण, उत्प्रेक्षण, व्यतिरेचन आदि अलंकरण रूप व्यापार को व्यग्य मानकर चलना चाहिये न कि रूपक उत्प्रेक्षा और व्यतिरेक आदि द्वारा अलंकृत अर्थ को ।^२ तात्पर्य यह कि अलंकार-ध्वनि में अलंकरण का व्यापार ही काव्य का सौन्दर्य है न अलंकार न आलंकार्य ।

अलंकरण व्यापार के सौन्दर्य का रहस्य क्या है ?

मनोविज्ञान की आधुनिक खोजो ने इसका उत्तर दिया है । साहित्य शास्त्रियों की धीरे धीरे यह धारणा बनती चली जा रही है कि आचार्यों ने सर्व प्रथम अलंकारो की उपयोगिता समझी होगी और उनमे से कतिपय की खोज की होगी उन्होने रस का अध्ययन मनोविज्ञान की पृष्ठभूमि पर अवश्य किया होगा । उन्होने रूपक में तन्मयता, उपमा मे रूप लिप्सा, उत्प्रेक्षा मे कल्पना की प्रचुरता, दीपक में अर्थ लाघव, अर्थान्तरन्यास मे न्याय दृष्टि, यथासख्य मे गणितज्ञ की प्रतिभा, असंगति मे कुतूहलता का चमत्कार तथा अप्रस्तुत प्रशंसा मे किसी कूटनीतिज्ञ की कला के दर्शन किये होंगे ।^१

इससे आगे बढ़कर कुछ मनोवैज्ञानिक अलंकारो को रसावगाहिनी क्रिया मानते है । इनमे केवल शब्द चमत्कार नहीं मानव-मन की सौन्दर्यान्वेषिणी शक्तियों को खोजते है । इनके द्वारा अन्तर की गहराइयो मे तरंगित अनुभूतियों किंचित् आभास मिलता है । इसलिए मनोवैज्ञानिक इन्हे अलंकरण न कहकर रसावगाहिनी क्रियाये कहना अधिक पसन्द करते हैं । वे इसको निम्न भेदो मे विभक्त करते हैं :—

(१) सादृश्य-निबन्धना—अनुभूतियो का आशिक सम्य जगत् पदार्थो में खोजना ।

(२) अभेद निबन्धना—सादृश्य की अभिव्यंजना को प्रखरतम करने के लिये आगे का सोपान अभेद है ।

१. उपमानोपमेभाव इति । तेनोपमारूपेण व्यतिरेचननिह्ववादयो व्यापारमात्ररूपेण एवात्रास्वाद प्रतीतेः प्रधान विश्रान्तिस्थानं, न तुपमेयादीति सर्वत्रालंकारध्वनी मन्तव्यम् ।

—वही : पृ० २४४-२४५

२. एषु चालकृतिव्यजनस्थले रूपणोत्प्रेक्षण व्यतिरेचनादिमात्रस्य प्राधान्य सहृदय-संवेद्यम्, न तु रूप्यादीनामित्यलंकृतैरेव मुख्यत्वम् ।

—विश्वनाथ : साहित्यदर्पण : पृ० ३५२

३. डॉ० रामकुमार वर्मा : साहित्य शास्त्र : पृ० ११९

(३) रूपान्तरण व (४) भावना का स्थान्तरण—अपनी अनुभूति को व्यापक तथा शक्ति सम्पन्न बनाने के लिए संसार के बाह्य पदार्थों में चेतना भर उन्हें एक प्रकार से अनुभूतियों का वाहन बनाना ।

(५) सूक्ष्म भावों को स्थूल रूप देना और (६) प्रतीकानुसन्धान—अनुभूति को अधिक प्रभावशाली बनाने के लिये हर्ष शोक आदि को मूर्त रूप देना और दूसरी ओर स्थूल वस्तुओं को सूक्ष्म रूप में रखना ।

(७) विशेषण विशेष्य के विशिष्ट प्रयोग—चेतना के उत्तेजित करने के लिये ।

(८) उद्दीपन—यह सातवीं से मिलती जुलती क्रिया है । कवि प्रौढोक्ति इसी का फल है ।

(९) अनुभूतियों का परस्परान्वय—सामान्य और विशेष की परस्पर अन्विति । अन्योक्ति आदि अलंकारों में यही वृत्ति काम करती है ।

(१०) अनेक अर्थों का घनीभाव—जब एक ही पदावली में अनेक अर्थ स्थित रहते हैं तो बुद्धि का विशेष विकास होता है । विरोधाभास, श्लेष यमक आदि में कई कई अर्थ लिपटे रहते हैं । यह वास्तव में बुद्धि के लाघव का फल है ।^१

उक्त विवेचन से हम बड़े पुराने सिद्धान्त पर फिर आ जाते हैं कि काव्य भाषा या भावों को सजाना नहीं बरन् अनुभूतियों को जगाना है ।

अलंकारों का मन से घनिष्ठ सम्बन्ध सिद्ध हो जाने पर यह कहने की आवश्यकता नहीं रह जाती कि ध्वनि विशेष के लिये कुछ अलंकार उपकारक होते हैं । कुछ अपकारक । सामान्यतः बुद्धि पर अधिक बल देनेवाले अलंकार वस्तु-ध्वनि और हृदय को स्पर्श करनेवाले रस-ध्वनि के अनुकूल होंगे । कारण स्पष्ट है । अनुभूति की तीव्रता की स्थिति में वाणी में जो स्वाभाविक वक्रता आ जाती है उसी के आधार पर बने अलंकार रस को पुष्ट कर सकते हैं । प्रयत्न साध्य अलंकार कवि की विशेष सावधानी और बुद्धि चातुरी का परिचय देते हैं । अतः उनसे किसी अन्य चमत्कारी अर्थ की प्राप्ति तो हो सकती है किन्तु रस की नहीं ।

उपर्युक्त विश्लेषण से यह निष्कर्ष निकलता है कि थोड़े ही अलंकार रस-ध्वनि में प्रयुक्त हो सकते हैं । उदाहरणार्थ, अनुप्रास—कोमल वर्णों की आवृत्ति से ध्वन्यात्मक शृंगार और परुष वर्णों की आवृत्ति से ध्वन्यात्मक वीर तथा रौद्र रस की व्यंजना में यह बहुत सहायता करता है । यमक ठीक इसके विपरीत रसाभिव्यक्ति में बाधक होता है । आनन्दवर्धन ने शृंगार विशेषतः विप्रलम्भ—में इसके पूर्ण बहिष्कार

की व्यवस्था दी है।^१ उनके विचार से जहाँ कहीं यमकादि रस सहित दिखाई भी दें वहाँ अलंकार प्रधान और रस गौण समझना चाहिये। अतः वह स्थल ध्वनि का विषय न होकर गुणीभूत का होता है। इसी प्रकार सभग पद श्लेष भी विप्रलम्भ मे रस बाधक होते हैं।

रस-ध्वनि के सर्वाधिक उपकारक अलंकारों में उपमा, रूपक, व्यतिरेक, अति-शयोक्ति, समासोक्ति, वक्रोक्ति, पुनरुक्ति प्रकाश और विशेषोक्ति है। उपमागर्भ लगभग सभी अलंकार वस्तु-ध्वनि के साथ साथ रस-ध्वनि में भी समान रूप से प्रयुक्त हो सकते हैं।

उपमा—भावातिरेक में यह स्वाभाविक है कि एक वस्तु को देखकर उसके सदृश दूसरी वस्तुओं से रागात्मक सम्बन्ध जोड़ बैठे। दूसरे अनुभूति की तीव्रता तभी सम्प्रेषित होगी जब उपमेय को आश्रय कुछ बढ़े चढ़े रूप में देखे। अनुराग का आधिक्य होने पर भी प्रिया के मुख में साधारण से अधिक सौन्दर्य न दिखा तो अनुराग की गहराई का पता कहाँ लगेगा। अतः उपमेय की असाधारणता का बोध कराने के लिये किसी ऐसी वस्तु को उपमान रूप में ले आना उचित ही है। जिसमें उस गुण का आधिक्य सर्वमान्य सत्य बन चुका हो।

मैं बचपन को बुला रही थी बोल उठी त्रिटिया मेरी।

नन्दन बन सी फूल उठी वह, छोटी सी कुटिया मेरी॥

पुत्री के बोल सुनकर कवियित्री अपनी कुटिया के समस्त अभावों को भूल गई। क्षण भर को वहाँ का वातावरण उसे उतना ही आह्लादपूर्ण प्रतीत हुआ जिसकी कल्पना नन्दन बन में की गई है। यहाँ कवियित्री का हर्ष भाव व्यंग्य है जिसमें दूसरी पक्ति का उपमा अलंकार पूर्ण सहायता कर रहा है। 'मेरी कुटिया हर्ष से भर गई' शब्दों में अभीष्ट भाव व्यक्त करने की सामर्थ्य नहीं है।

रूपक—अनुभूति की घनीभूत अवस्था में वाक्य का विस्तार कम हो जाता है। नाटक में किसी क्रुद्ध पात्र के मुँह से पूर्णोपमा युक्त वाक्य कहलाये जाँय तो घटना की सारी स्वाभाविकता नष्ट हो जायगी। ऐसे स्थलों पर रूपक या रूपकातिशयोक्ति का प्रयोग होना चाहिये। ये अलंकार उपमेय और उपमान में अधिक निकटता का सम्बन्ध जोड़ते हैं। दोनों में शब्द की लक्षणा शक्ति सक्रिय है जो भावातिशय में वाणी की स्वाभाविक वक्रता से सम्बन्ध रखती है।

१. यमकादिनिबंधे तु पृथग्यत्सो स्य जायते।

शक्तस्यापि रसे गत्वं तस्मादेशां न विद्यते ॥ ध्व० लो० व बा० प्रि० टीका
सहितः पृ० २२२।

- (१) आजु की छवीली छटा चित बेधि रही
 कहि नहि जाति कछू कौन गति भई है ।
 नवल नवेलि हँसि चितवत ठाढ़ी पासि,
 मानो तिहि उर नई नेह बेलि बई है ।
 हित ध्रुव नीरज से नीर भरे ढरे नैन
 बोलत न कछू बैन चित्र सी हवै गई है ।
 नैन छाई लीने रूप परी जब प्रेम कूप
 वाकी गति जानै सोई जिहि अस भई है ।
- (२) जी द्विरसने ! हम सभी को मार,
 कठिन तेरा उचित न्याय - विचार ।

प्रथम उदाहरण मे उत्प्रेक्षा और रूपक तथा दूसरे मे रूपकातिशयोक्ति क्रमशः रति और क्रोध भाव की व्यञ्जना करने मे सहायक हैं ।

समासोक्ति—लक्षणा पर ही आधारित और दण्डी के अनुसार समाधि गुण युक्त समासोक्ति अलंकार कवि का प्रकृति के प्रति अनुराग प्रदर्शित करने का मूल मन्त्र है । प्रकृति नदी का इस प्रकार वर्णन करना कि वह नायिका पर भी घट जाय प्राचीन काल से लेकर अब तक कवियों को बहुत प्रिय रहा है । प्रकृति का प्रत्येक अंग दृष्टि में अपार सौन्दर्यशाली है, दूसरे स्त्रीलिंगवाची शब्दों के प्रति उन्हे विशेष आसक्ति भी होती है ।

हिलते द्रुम दल कल किसलय देती गल बांही डाली ।

फूलों का चुम्बन छिड़ती मधुपों की तान निराली ॥

इन पंक्तियों मे प्रकृति पर चेतना का आरोपण कर उसके व्यापारों को हर्ष से प्रेरित वर्णित किया गया है किन्तु साथ ही इसके मादक वातावरण द्वारा किसी के हृदय का रति भाव भी व्यंग्य है । बाद के कवियों मे इसकी एक स्वरता कुछ खटकने वाली अवश्य हो गई है किन्तु आरम्भिक युग इसका बड़ा सुन्दर प्रयोग मिलता है ।

पुनरुक्ति प्रकाश इस अलंकार की शर्त यही है कि एक शब्द का एक बार से अधिक प्रयोग तभी किया जाय जब भावातिशय्य अभीष्ट हो । निम्न पंक्तियाँ इसका सुन्दर उदाहरण है :—

मधुमास में दास जू बीस बीसे मन मोहन आइहैं आइहैं ।

उजरे इन भौनन को सजनी सुख पुंजन छाइहैं छाइहैं छाइहैं ।

अब तेरी सो ऐरी न संक एकंक विद्या सब जाइहैं जाइहैं जाइहैं ।

घनश्याम प्रभा लखि के सखियां आंखियां सुख पाइहैं पाइहैं पाइहैं ॥

प्रत्येक पक्ति मे अन्तिम शब्द का तीन बार प्रयोग विप्रलम्भ शृंगार के अभिलाष सचारी की व्यंजना कर रहा है ।

सागरूपक मे आरम्भ से लेकर छन्द के अन्त तक उपमेय उपमान का पूर्ण निर्वाह होना चाहिये जिसकी एक भावाकुल व्यक्ति से आशा नहीं की जा सकती फिर भी भयानक और रौद्र रसों में इसका प्रयोग किया जा सकता है, करुण रस मे तो बिल्कुल नहीं ।

वक्रोक्ति भामहट के मत से समस्त अलंकारों का मूल है और बाद के आलंकारिकों के अनुसार एक अलंकार मात्र । उसकी पहली व्याख्या के सम्बन्ध में कुछ कहने की आवश्यकता नहीं । दूसरे रूप मे वह रूपकातिशयोक्ति के निकट है अतः लक्षणाभूला है । लक्षणामूलक अलंकार परस्पर के वार्तालाप में रति भाव की पुष्टि करने मे 'पूर्ण समर्थ' है ।

वस्तु-ध्वनि के उपयुक्त अलंकारों में परिकर और परिकरांकुर शब्द शक्ति उद्भव ध्वनि मे सहायक है क्योंकि इनमें विशेष शब्दों के विशेष प्रयोग पर ही बल दिया जाता है । उक्त ध्वनि के लिये यही आवश्यक भी है ।

पुनरुक्तवदाभास भी विशेष शब्दों के प्रयोग की अपेक्षा रखता है क्योंकि उसमे पुनरुक्ति का आभास और बुद्धि सगत अर्थ दोनों साथ-साथ झलकने चाहिये ।

अर्थान्तरन्यास सामान्य और विशेष की परस्पर पुष्टि से सामान्य अथवा विशेष व्यर्थ की प्रतीति मे सहायक होता है ।

पर्यायोक्ति और आक्षेप ध्वनि की सीमा मे प्रवेश कर जाते हैं । आक्षेप मे व्यतिरेक की ध्वनि भी रहती है । शृंखलामूलक अलंकारों मे अभिष्ट अर्थ इतना स्पष्ट होता है कि ध्वनि के लिए कोई स्थान ही नहीं रह जाता । कहीं संयोग से वस्तु-ध्वनि का उदाहरण वे बन भी जाँय तो रस-ध्वनि के आक्षिप्त करने में असमर्थ होते हैं क्योंकि यमक की भाँति इनमें भी कवि को विशेष सावधानी एवं प्रयत्न करना पड़ता है ।

यहाँ अलंकार ध्वनि की सम्भाव्य परिस्थितियों पर भी विचार कर लेना आवश्यक प्रतीत होता है । अलंकार-ध्वनि वस्तु तथा अलंकार दोनों से ही आक्षिप्त मानी गई है और व्यञ्जकत्व का गुण पद से लेकर सम्पूर्ण प्रबन्ध तक मे हो सकता है । जो नियम सामान्यतः वस्तु-ध्वनि और रस-ध्वनि पर लागू होता है वही अलंकार ध्वनि पर भी होता है बल्कि कहना चाहिये कि यहाँ उसका ध्यान सर्वाधिक रखा जाता है । वह नियम है—शब्दों का विशेष प्रयोग ।

पद से अलंकार-ध्वनि के प्रसंग में पौराणिक या लोक प्रसिद्ध या कवि परम्परा

सिद्ध बहुत काम के होते हैं। इसका कारण यह है ये बड़ी आसानी से उपमान बन सकते हैं। चिरकाल के सम्बन्ध से उनमें उपमा गर्भ अलकारों को व्यंजित करने की शक्ति स्वतः आ जाती है। उदाहरणार्थ—

मनसा बाचा कर्मना करि कान्हर सों प्रीति ।

पारबती सीता सती रीति लई तुम जीति ॥

वैसे देखने सर लगता है कि यहाँ 'कान्हर' पद ही व्यंजक है क्योंकि कान्हर से प्रेम करने के कारण से ही गोपियाँ पार्वती, सीता और सती से आगे बढ़ गईं। किन्तु इसमें सहायता करनेवाले पार्वती आदि पर भी महत्वपूर्ण हैं। ये सब पौराणिक पात्र होने के नाते लोक प्रसिद्ध हैं। पाठक उनके गुणों से पूर्ण परिचित हैं। इसी प्रकार 'कान्हर' शब्द है। कृष्ण के चारों ओर जो घटनायें लिपटी हुई हैं या परम्परा में प्रसिद्ध हो गई हैं उन्होंने इसे इतना शक्ति सम्पन्न बना दिया है कि इस अर्थ की व्यंजना के लिए यही शब्द लाया जा सकता है। कवि में इतनी शक्ति नहीं होती कि मुक्तक में परम्परा के विरुद्ध चला जाए। प्रबन्ध में अत्यन्त प्रबल प्रसंगों की योजना द्वारा ही यह सम्भव है। रावण में यदि किसी सदाशयता का परिचय दिया जायगा तो उसके लिये एक विशाल पृष्ठभूमि तैयार करनी होगी जो मुक्तक में सम्भव नहीं है फिर भी पूर्ण भावोद्बोधन एवं अभीष्ट व्यंजना में सदेह बना ही रहता है। इसीलिए कवि परम्परागत अप्रस्तुत योजना का अधिक प्रयोग करता है। लाख प्रयत्न करने पर भी राणा प्रताप प्रेमास्पद के उपमान स्वरूप नहीं ग्रहण किये जा सकते।

पद्गत वस्तु से अलकार ध्वनि की सम्भावना में ऐसे शब्दों का प्रयोग भी आता है जो धातु और उपसर्ग-प्रत्यय के विच्छेद से एक विशिष्ट अर्थ देने में समर्थ हो या जो लिंग भेद से नवीन अर्थ दे सकने की शक्ति रखते हों। अजहत्स्वार्थ लक्षणामूला ध्वनि में ऐसे शब्दों का बहुलता से प्रयोग मिलता है। उदाहरणार्थ—

शीतल करेगे मिटा ताप पाप त्रिभुवन के

बरस बरस घनश्याम दान-धारा में ।

इन पंक्तियों में घनश्याम कृष्ण के लिए प्रयुक्त हुआ है किन्तु जिस अभिप्राय से प्रयुक्त हुआ है उसको देखते हुए घनश्याम रूप करने से उपमा अलकार भी ध्वनित होता है। धारा प्रवाह बरसने की शक्ति काले बादलों में होती है उसी से धरती को तपन भी मिटती है। जैसे श्यामघन बरसकर धरती को शीतल करते हैं उसी प्रकार घनश्याम द्वारा मानव के त्रिविध ताप हरण कर उन्हें सुख पहुँचाते हैं। अतः कृष्ण और बादल में उपमानोपमेय भाव होने से उपमा अलकार व्यंग्य हुआ। घनश्याम के स्थान पर मोहन या नन्दलाल के प्रयोग में यह सौन्दर्य नहीं आ सकता था।

इसी प्रकार लिंग भेद के आधार पर प्रयुक्त शब्दों का सौन्दर्य भी पर्यायवाची शब्दों को रख देने से नष्ट हो जाता है। 'जूही की कली' का समस्त भावों का आकर्षण समाप्त हो जाय यदि 'पवन' के स्थान पर हवा का प्रयोग हो। संयोग से कही 'प्रकृति' शब्द स्त्रीलिंग मे न होता तो छायावादी कवियों का सारा प्रकृति-प्रेम रखा रह गया होता। 'देख वसुधा का यौवन भार, गूँज उठता है जब मधुमास' मे मधु ऋतु नहीं लिखा जा सकता। वसुधा से प्रणयाप्रस्ताव करने के लिए बसन्त मे नायकत्व चाहिये।

वाक्यगत वस्तु से अलंकार ध्वनि का क्षेत्र अधिक विस्तृत है पर यह देखने मे आता है कि इसके लिये छोटे छोटे दो वाक्यों की आवश्यकता प्रायः होती है। अब उन दोनों वाक्यों के सम्बन्ध से ही नाना अलंकारो का जन्म होता है। एक के निषेध से दूसरे की सम्भावना पर अपह्ननुति, एक के कथन का दूसरे के द्वारा विरोध प्रतीत होने पर आक्षेप और दोनो मे से किसी एक की श्रेष्ठता या हीनता सिद्ध करने के प्रयोजन मे व्यतिरेक या प्रतीप अलंकार ध्वनित होते है। इनके अतिरिक्त उपमा और विशेषोक्ति भी बहुधा ध्वनिन होनेवाले अलंकारो में से है।

उदाहरणार्थ—

सखि तेरो प्यारो भलो दिन न्यारो ह्वै जात ।

मोते नहि बलबीर को पल विलगाव सुहात ॥

कहने को तो नायिका यह कह रही है ससि तेरा प्रिय अच्छा है, तू भाग्य-शालिनी है क्योंकि तेरा प्रिया दिन मे तुझसे अलग हो जाता है किन्तु व्यंजना यह है कि तुझसे अधिक भाग्यशालिनी मैं हूँ। मेरे प्रिय को मुझसे एक क्षण के लिए भी अलग होना अच्छा नहीं लगता। अर्थात् मुझे अपने प्रिय का अधिक स्नेह मिलता है।

एक ही वाक्य से ध्वनित होनेवाले अलंकार बहुत कम हैं और उनकी सम्भावनायें भी कम होती है। इसका कारण यह है कि तुलना या विरोध के लिये। जितने उपकरणों की आवश्यकता होती है उन सबका एक ही वाक्य में आ जाना अत्यन्त कठिन होता है।

अलंकार से अलंकार-ध्वनि की सम्भावनाये एक निश्चित दायरे के भीतर आ जाती हैं। पहली बात तो यह कि सभी उपमा-गर्भ अलंकारो में उपमा व्यंग्य रहता है। उनको बिना उपमा रूप में रखे अर्थ निकल ही नहीं सकता और न उसके सौन्दर्य का विश्लेषण ही हो सकता है। यह बात दूसरी है स्थल विशेष पर उपमा के प्राधान्य की विवक्षा न हो। दूसरे, अधिकांश उपमागर्भ अलंकार इसी पंक्ति में बैठने-वाले अलंकारों को ध्वनित करते है। हाँ, यह सम्भव है कि अभेद की ओर वाले

अलंकार भेद मूलक अलंकार को ध्वनित करें और भेद की ओर वाले अभेद मूलक अलंकारो को । जैसे,

करे चाह सौं चूटकी कं खरै उड़ौहै मैन ।

लाज नवापे तरफरत, करत खूँद-सी मैन ॥

इस उदाहरण में उत्प्रेक्षा के रूपक व्यंग्य है । खूँद-सी में उत्प्रेक्षा है । इसके द्वारा नेत्रों में घोड़े का और कामदेव में सवारा का आरोप व्यंग्य है । आरोप अभेद की चरम सीमा पर होने से रूपक अलंकार व्यंग्य है । इसी प्रकार रूपक और उपमा व्यतिरेक की व्यञ्जना में सहायक होते हैं ।

इसके साथ ही एक बात और कि पदगत अलंकार से अलंकार-ध्वनि में समस्त पद बड़े सहायक होते हैं । कुछ अलंकारो को पूरी तरह व्यक्त होने के लिए सम्पूर्ण वाक्य की आवश्यकता होती है और उसमें बहुत कुछ अलंकारों का सौन्दर्य भी नष्ट हो जाता है । समस्त पद में वह सक्षिप्त होकर आ जाता है जिससे दोनों कार्य सिद्ध होते हैं । ऊपर के उदाहरण में ही 'खूँद-सी' पद के स्थान पर 'खूँद के समान' कहने में न वह सौन्दर्य है और न कविता में मात्रा भय से प्रयुक्त भी नहीं हो सकता ।

अलंकारो का इतिहास बतलाता है कि आरम्भ में अलंकार-वाणी की शोभा बढ़ाने वाले तत्त्व समझे जाते थे । कटक-कुण्डल की भाँति सौन्दर्यवर्धन के साधन थे । शनैः शनैः वे साध्य बन गये । परिणामस्वरूप बहुत से ऐसे अलंकारों की कल्पना की गई जो वस्तु मात्र थे । गद्य-युग के आरम्भ से उनका पुनः परीक्षण हुआ । अब वे मनोवृत्तियो की ओर सकेत करनेवाली रसावगाहिनी क्रियाओ के नये नाम से पुकारे जाने लगे हैं । इस सुदीर्घ यात्रा में उन्होंने अपना मूल तत्त्व, सौन्दर्य, नहीं छोड़ा है । सौन्दर्य की खोज ही इनके मूल में काम कर रही है । इससे विच्छिन्न होकर उनका अस्तित्व सम्भव भी नहीं है ।

पंचम अध्याय

१

ध्वनि के इतर उपकरण

ध्वनि के इतर उपकरणों पर विचार करते हुए सबसे पहले हमारा ध्यान काव्य-काव्य-शब्द की विशेषता पर जाता है जिसके सम्बन्ध में दण्डी ने लिखा है—

इदमन्धतमः कृत्स्न जायेत भुवनत्रयम् ।

यदि शब्दाह्वयं ज्योतिरासंसारान् दीप्यते ॥^१

यह शब्द की लौकिक महत्ता है। इस पर आदि काल से विचार होता चला आया है। 'एक. शब्द 'श्लोक में पतजलि ने आध्यात्मिक क्षेत्र में भी उसकी महत्ता स्थापित की।^२ इतना शक्ति सम्पन्न शब्द काव्य का प्रथम उपकरण है शर्त यह कि उसका उचित प्रयोग हो। काव्य का मूल्य तभी है जब वह कवि की अनुभूति को इस रूप में हम तक पहुँचा दे कि हम भी उन्हीं अशों में उसे अपना कह सकें जिन अंशों में कवि अपना मानता है।^३ काव्य शब्द की विशिष्टता इसी में है कि वह ऐसी कठिन क्रिया को सम्भव कर दिखाता है।^४

ऋग्वेद में काव्य के उपयुक्त शब्द सम्बन्धी बड़ा रोचक वर्णन मिलता है। उस काल में काव्य सुख और यश का प्रदाता समझा जाता था। इसलिए साधारण प्रयोग के शब्द और काव्य के शब्दों में अन्तर होना ही चाहिये। इसी को स्पष्ट

१. दण्डी : काव्यादर्श : १, ४ ।

२. इस सम्बन्ध में पश्चिम के कवियों की भी यही धारणा रही। लार्ड टेनीसन लिखते हैं ।

And When She Spake
Her words did gather thunder as they ran,
And as the lightning to the thunder
which follows it, riving the spirit of man,
So was their meaning to her words, No sword
Of wrath her right arm whirl'd
But one poor poet's scroll, and with his word
She shook the world.

—*The Poet*: from 'Fifty Poems' (Pit Press Serie

3. *Laseelles Akercrombic*: Poetry—its Music and Meaning : P. 48

4. *James Mackye*. The Logic of Language : P. 69

करने के लिए ऋषियों का कथन है कि जिस प्रकार सूप से फटक देने पर जौ भूसी से अलग हो जाता है उसी प्रकार विद्वान् व्यक्ति अपनी प्रतिभा से सार्थक शब्दों के प्रयोग से छन्द विधान करते हैं तो दूसरे विद्वान् उसके अभीष्ट अर्थ को समझ जाते हैं।^१

भाषा का सामान्य रूप साधारण दैनिक आवश्यकताओं को पूरा करता है। इन स्थलों पर वह सूचना देने का काम करती है। किन्तु कवि का उद्देश्य अपने अनुभव का उल्लेख मात्र करना नहीं है अपितु भाव-प्रकाशन है। कविता के मूल में तो वही अनुभव रहता है जिसकी सूचना भाषा का सामान्य रूप (representative form) देता है किन्तु कल्पना से अतिरिजित होकर विशेष भाषा (expressive form) के माध्यम से प्रेषणीय बन जाता है। इस भाषा की विशेषता यह है कि पहले वह किसी भौतिक या मानसिक अनुभव (जो भाषा में घटित नहीं हुआ है) को ग्राह्य ध्वनियों में रूपान्तरित करती है^२ दूसरे पाठक में वैया ही अनुभव जगाने की शक्ति रखती है।^३ भाषा की इसी शक्ति के बल पर कवि उन धर्मोपदेशकों और दार्शनिकों से ऊंचा उठ जाता है जो जीवन का सत्य तो देते हैं पर गम्भीरता से इतना बोझिल बनाकर कि जन साधारण उसे ग्रहण नहीं कर पाते। हृदय को स्पर्श करने के कार्य में ही कवि उक्त दोनों को बहुत पीछे छोड़ जाता है।^४

उपर्युक्त उद्देश्य को ध्यान में रखकर रचना करते समय कवि यह अनुभव करता है कि अनेक पर्यायवाची शब्दों के रहते हुए भी अभीष्ट अर्थ देने वाला एक ही शब्द है।^५ वही वास्तव में उसके मत से शब्द कहलाता भी है।^६ वेद-प्रणेताओं ने इसी विशिष्ट शब्द की आवश्यकता अनुभव की थी। किसी कवि की शैलीगत विशेषताओं का अध्ययन करते समय उसके शब्द चयन का विश्लेषण अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है। पैटर इससे आगे बढ़कर शब्द-समूहों, वाक्यांश, वाक्य, अनुच्छेद, सम्पूर्ण निबन्ध तक में यही विशिष्टता पाते हैं।^७ क्योंकि कविता में न केवल कवि की

१. सक्तुमिष तितउना पुनन्तो यत्र धीरा मनसा वाचमक्रत । अत्र सखायः सख्यानि जानते भद्रेषां लक्ष्मीनिहिताधि वाचि ॥ Rg X 71.2.

2. L. Abercrombie : Principles of Literary Criticism : P. 37

3. Leo Tolstoy : What is Art and Essays on Art (Tr. by Aylmer Maude) P. 123

4. Sir Phyllip Sidney : An Apology for Poetry (Eng. Critical Essay Vol-I) P. 29

५. कवि विवक्षितविशेषमियानक्षमत्वमेव वाचकलक्षणम् ।

—हिन्दी वक्रोक्ति जीवितः पृ० ४१

६. शब्दो विवक्षितार्थरुवाचको न्येषु सत्स्वपि ।

अर्थः सहृष्ट्याह्लात्तात्ता रेरस्यस्पन्दसुन्दरः ॥ १,९ ॥ वही.

7. Walter Pater : Appreciations with an Essay on Style : P. 27

अनुभूति का शाब्दिक अनुवाद होता है वरन् उसके साथ-साथ वह सम्पूर्ण रागात्मक प्रतिक्रिया भी सम्प्रेषित होती है जो क्षण को स्मरणीय बनाती है।^१ इन्ही सब बातों को देखते हुए ब्रैड्ले महोदय ने आक्सफोर्ड की व्याख्यानमाला में कहा था कि सच्ची कविता का अर्थ दूसरे शब्दों को रखते ही बदल जाता है।^२ उसका अर्थ उन्हीं शब्दों मे व्यक्त किया जा सकता है।^३

अब देखना यह है कि काव्य-शब्द अपनी कार्य सिद्धि के लिए किस प्रणाली को अपनाता है।

ज्ञान के दो प्रकार है—सविकल्प रूप और निर्विकल्प रूप।^४ सविकल्प ज्ञान (perception) मे अर्थ जिस वस्तु से सम्बन्धित रहता है उसकी विशेषतायें भी प्रतीत होती है। निर्विकल्प ज्ञान मे संवेदन (sensation) मात्र होता है। काव्य के लिए प्रथम प्रकार के ज्ञान की आवश्यकता होती है क्योंकि उसका कार्य कल्पना मे 'बिम्ब' (image) या मूर्त भावना उपस्थित करना है।^५ गोचर रूपों के विधान से सामाजिक पर जितना प्रभाव डाला जा सकता है उतना अगोचर रूपों से नहीं। यही कारण है कि अनेक पर्यायवाची शब्दों मे से जाति सकेत वाले शब्दों की अपेक्षा विशेष व्यापार सूचक शब्द ही लिये जाते हैं। इनसे एक तो गोचर रूप उभरता है और दूसरे प्रसंगानुकूल अर्थ सौन्दर्य भी आ जाता है। जैसे, विपत्ति मे पडा हुआ व्यक्ति यदि कृष्ण को गिरिधारी नाम से पुकारता है तो उसकी अभिव्यक्ति मे अधिक व्यंजना आ जाएगी। पारिभाषिक शब्दावली में इसे चित्र-बिद्या की प्रणाली कहते हैं।

कभी अबिम्बग्राहक शब्द से भी काव्य की सिद्धि होती है। यह विशेषतया अर्थान्तर संक्रमित वाच्य-ध्वनि मे सहायक होता है। ऐसे अवसरो पर रूप नहीं धर्मों की ओर ध्यान दिया जाता है।

1. Now Poetry is the translation of experience into language, and the translation has not properly been made at all, unless along with the stuff of experience, goes a rendering of its peculiar moment, instruct with the words, implications, references, influences, which made the moment unique :—*L. Abererombic* :
Idea of Great Poetry :
P. 23

2. Hence in true poetry it is, in strictness, impossible to express the meaning in any but its own words, or to change the words without changing the meaning.

—*A. C. Bradley* : Oxford Lectures on Poetry : P. 19

3. *Ibid* · P. 25

४. पं० रामदहिन मिश्र : काव्यालोक, द्वितीय उद्योत : पृ० २४.

५. आचार्य रामचन्द्र शुक्ल : रस-मीमांसा : पृ० ३९०

शब्दों को विशिष्टता प्रदान करनेवाले दो प्रधान तत्त्व हैं (१) परम्परा, (२) नाद सौन्दर्य । इनमें से परम्परा के सम्बन्ध में कुछ नहीं कहा जा सकता । यह कवि की अपनी जानकारी पर निर्भर है । धातु-विचार से भी इसका निर्णय हो सकता है । इस दृष्टिकोण से शब्द के तीन प्रकार माने गए हैं—रूढि, योग, और योगरूढि । प्रसंगानुकूल इनमें से किसी का भी प्रयोग हो सकता है ।

नाम सौन्दर्य शब्द की दूसरी और अधिक व्यापक शक्ति है । प्रत्येक वाक्य जिसके द्वारा हम अपने विचार प्रकट करते हैं, नाद के आधार पर एक विशिष्ट स्वरूप वाला होता है ।^१ यह नाद-शक्ति विचार सम्बद्ध होने पर^२ अर्थ ग्रहण करने में तो सहायक होती ही है उसके आगे स्वतंत्र रूप से सौन्दर्य-विधान करने में भी समर्थ है ।^३ शब्द समष्टिगत और व्यष्टिगत सम्बन्धों के भण्डार हैं, उनके कर्णगोचर होते ही वे पुन जीवित हो उठते हैं ।^४

नाद का परिष्कृत रूप संगीत है । कविता में नाद और संगीत एक हो जाते हैं जब साधारण बोलचाल में भी संगीत का आशिक तत्त्व निहित है तब कविता को संगीतमय विचार कहे तो अत्युक्ति न होगी ।^५ जयशंकर प्रसाद ने जिस संकल्पात्मक अनुभूति की स्थिति कवि में मानी है मनोवैज्ञानिक उसकी सम्प्रेषणीयता कविता के इसी तत्त्व द्वारा समझते हैं ।^६ इसी के द्वारा कवि श्रोता को सीधे प्रभावित करता है ।^७ महर्षि पतञ्जलि जब शब्दों के सुप्रयोग पर इतना बल देते हैं तो उनके सामने शब्दों का नादमय रूप अवश्य रहा होगा । प्रसिद्ध समालोचक और कवि एबरक्राम्बी उसी कविता को श्रेष्ठ समझते हैं जिनमें शब्दों का नाद ही ध्वनि का आधार बन जाए ।^८

जिस प्रकार १, २ आदि अक्षरों की अपनी प्रकृति है उसी प्रकार प्रत्येक अक्षर, शब्द या वाक्य की ध्वनि की भी अपनी प्रकृति होती है । इसी के आधार पर आधुनिक कवियों ने शब्दों का वर्गीकरण करने का प्रयास किया है । पन्त का कहना है कि

1. *Henry Sweet* : The History of Language · P. 1
2. *P. B. Shelley* : A Defence of Poetry · P. 7
3. *L. Abercrombie* . Principles of Literary Criticism : P. 41
4. *Elizabeth Drew* : Discovering Poetry : P. 163
5. *Thomas Carlyle* · The Hero as Poet and as a King : P. 13
6. *G. W. F. Hegel* : The Philosophy of Fine Art . P. 5 and 7
7. *Herbert Read* : The Meaning of Art : P. 15
8. But finer skill is required and finer enjoyment may be given when the sound of the words is made to suggest something which it cannot possibly imitate.
L. Abercrombie : Poetry—Its Music and Meaning : P. 39

प्रत्येक शब्द एक सकेत मात्र, इस विश्वव्यापी संगीत की अस्फुट झंकार मात्र है।^१ कुछ प्रयोगवादी कवियों ने कविता मे नाद विशेष को सार्थक बनाने के लिए शब्दों के उच्चारण मे भी परिवर्तन किया है।^२ यह बात दूसरी है कि हम उससे कहीं तक सहमत होते है किन्तु उससे प्रस्तुत तत्त्व का महत्त्व कम नहीं हो जाता। पश्चिम मे भी इस दृष्टि से शब्दो का वर्गीकरण हुआ है। रिचर्ड्स महोदय लिखते है कि कुछ शब्द मसृण और सुचिक्कण होते हैं और कुछ प्रकृत और अनगढ़।^३ ये प्रसंगानुकूल भावाभिव्यक्ति मे सहायक होते है। इसी प्रकार सम्पूर्ण वाक्य की ध्वनि तात्पर्यार्थ न होते हुए भी शब्दो के अर्थो के अनुरूप हो सकती है।^४ और उसी में भावो की सम्प्रेषणीयता की अधिक शक्ति होती भी है।

संगीत स्वर और व्यजन भेद से दो प्रकार का होता है। व्यजन-संगीत पर सस्कृत के आचार्यों ने खूब प्रयोग किये है। इस पर उनका विशेष ध्यान प्रतीत होता है। उनका रीतियो का विवेचन इस दिशा मे एक सत्प्रयास था। आरम्भ मे रीति का अर्थ था प्रणाली, पद्धति या मार्ग। श्रव्य काव्य से जुड़ कर इसका अर्थ हो गया विशिष्ट पद रचना जिसका गुणों से अत्यन्त निकट का सम्बन्ध है। ये गुण रसाभिव्यक्ति

१. भिन्न भिन्न पर्यायवाची शब्द प्रायः संगीत भेद के कारण एक ही पदार्थ के भिन्न भिन्न स्वरूपों को प्रकट करते है। जैसे, 'भ्रू' से क्रोध की वक्रता, 'भृकुटि' से कटाक्ष की चंचलता, 'भौंहों' से स्वाभाविक प्रसन्नता ऋजूता का हृदय में अनुभव होता है। (इसी प्रकार उन्होंने कुछ अन्य शब्दों की व्याख्या भी की है)—पन्त : गद्य पथ : पृ० १७
२. कहीं कहीं नए शब्द वातावरण का ध्वनि भाव लेकर आए हैं, जैसे सूनापन, झंडेरों आदि। उदाहरणार्थ, 'सूनापन' शब्द लीजिये। 'शून्यता' 'सूनापन' 'सुनसान'। 'शून्यता' में एक खोखलापन है, 'सूनापन' में दो स्वर ध्वनियों की तेजी के बाद ही अन्त की दो व्यंजन ध्वनियाँ गति को समाप्त कर देती है। 'सुनसान' सबसे निर्बल है, क्योंकि इसमें केवल एक स्वर ध्वनि है और आरम्भ की व्यंजन ध्वनियो से शब्द निर्गति है। 'सुनसान' में 'उ' की ध्वनि लम्बाई और दूरी व्यक्त करती है 'आ' की ध्वनि विस्तार और बीच में 'न' की ध्वनि सनसनाहट और गहराई व्यक्त करती है। इस 'सुनसान' शब्द का 'आं ऊं', ि हो जाता है जो गहरे सुनसान का यथार्थ रूप है—

—गिरिजा कुमार माथुर : तार सप्तक (प्रथम) पृ० ४०

३. आइ० ए० रिचार्ड्स : प्रिंसिपल्स आफ लिट्टरी क्रिटिसिज्म : पृ० १३६

४. ओ० के० बानबसमा : द एक्सप्रेशन थ्योरी आफ आर्ट (ऐस्थेटिक्स एण्ड लेंग्वेज) पृ० ९५

मे सहायक होते हैं ।^१ दण्डी ने दसों गुणों^२ को वैदर्भी का प्राणभूत स्वीकार किया है । इस प्रकार गुणों का काव्य के प्रभाव से सम्बन्ध जुड़ गया । अतः स्वभावतः रीतियों का इतना महत्त्व बढ़ा कि वामन से रीति को ही काव्य की आत्मा घोषित कर दिया ।

उक्त उल्लिखित रीतियों में जिन पदसंघटनाओं का वर्णन हुआ है वे पढ़ते समय परस्पर के संयोग से उत्पन्न विशिष्ट ध्वनियों द्वारा अपना प्रभाव डालती हैं । इसके विश्लेषण के लिए रीतियों के अन्तर्गत गुणों और उनके मूल में व्यंजनों पर आचार्यों ने स्वतंत्र रूप से विचार किया है ।^३ यह विवेचन इस प्रकार है ।

व्यंजनों के दो प्रकार हैं—श्रुतिमधुर और श्रुतिकटु । माधुर्यगुण के अभिव्यंजकों में विश्वनाथ ने जो वर्ग लिए हैं उनमें ट, ठ, ड, ढ को छोड़कर 'क' से 'म' तक के सभी वर्ग आ जाते हैं जो अपने अपने वर्ग के अन्त्य वर्ण से मिलकर श्रुतिमधुर ध्वनि की सृष्टि किया करते हैं । इनके अतिरिक्त अन्यवर्ण से असंयुक्त रेफ और 'ण' कार भी सम्मिलित हैं । ये वर्ण वैदर्भी रीति के निमित्त हैं अतः असंयुक्त या अल्प समासवती रचना तथा मधुर पद योजना के भी ।^४

ओज गुण के अभिव्यंजकों में वे वर्गों के आदि के प्रथम और तृतीय वर्णों का द्वितीय और चतुर्थ वर्णों से संयोग, नीचे ऊपर अथवा दोनों ओर से किसी वर्ण के साथ संयुक्त रेफ, संयुक्त अथवा असंयुक्त ट, ठ, ड, और ढ तालव्य 'श' कार और

१ डॉ० भगीरथ मिश्र : काव्य शास्त्र : पृ० २१२

२. श्लेषः प्रसादः समता समाधिः

माधुर्ययोजः पदसौकुमार्यम् ।

अर्थस्य च व्यक्तिरुदारता च,

कान्तिश्च काव्यार्थगुणा दशते ॥ १६, १२ ॥

—भरत : नाट्यशास्त्र

3. The concepts of Riti and Vr̥tti in poetics owe their formulation to a study of these sound—effects. They also account for Rasa. It is said that the first gait of the actor on the stage interprets him and his character to the audience, that first impression stands to the last. So also the first effect a verse on its mere reading or hearing produces, holds the mind to the end. For the Rasa to be suggested, even the jingle in the sounds or the clash of words is welcome appropriate means.

—Dr. V. Raghavan. Some Concepts of AlankarS'āstra :

P. 86

४. सूषि वर्गान्यवर्णनं युक्तदण्डडान्विना

रणौ लघू च तद्व्यक्तौ वर्णाः कारणतां गताः ॥

अवृत्तिरल्पवृत्तिर्वा मधुरा रचना तथा ।—साहित्यदर्पण : पृ० ८०१

मूर्धन्य 'ष' कार लेते है । इनके अतिरिक्त दीर्घ समासवती रचना और औद्धत्यपूर्ण पद योजना ।^१

प्रसाद गुण के अभिव्यजक वे शब्द होते है जिनका श्रवण मात्र से अर्थ झलक जाता है ।^२ इसी का अर्थ अब यह हो गया है कि प्रसाद गुण युक्त काव्य सरलता से समझ मे आ जाता है ।

उक्त गुण किस किस रस के उद्रेक मे सहायक होते है इसपर भी पर्याप्त विचार हुआ है । माधुर्य गुण के क्षेत्र सम्भोग शृंगार, विप्रलम्भ शृंगार और शान्त रस है ।^३ इसका कारण है कि माधुर्य का सम्बन्ध हृदय की द्रवणशील वृत्ति से है । ओज गुण का क्षेत्र वीर, बीभत्स और रौद्र रस है^४ क्योंकि इसका सम्बन्ध हृदय की दीप्त या उत्तेजित अवस्था से है । प्रसाद गुण सभी रसो का धर्म अथवा स्वरूप-विशेष है ।^५ किन्तु ये नियम ऐसे नही है जिनमे किसी भी प्रकार से परिवर्तन न हो सके । इनके उल्लघन की कुछ विशेष स्थितियाँ है । मम्मट ने इनके तीन वर्ग किये—

१—वक्तृगत औचित्य—इसमे कविगत और कवि निबद्धवक्तृगत दोनों ही प्रकार के औचित्य आ जाते है । पात्र के स्वभाव को देखते हुए सामान्य स्थलो पर भी दीर्घ समासा सघटना का प्रयोग उचित हो सकता है ।

२—वाच्यगत औचित्य—वर्णनीय विषय का औचित्य । यह वर्ण्यवस्तु के प्रभाव को बढ़ाने के लिए किया जाता है । इसका मूल उद्देश्य भावोद्बोधन है ।

३—प्रबन्धगत औचित्य—महाकाव्य, मुक्तक, नाटक, और कथा आदि गत औचित्य । उदाहरण के लिए जहाँ रसोद्रेक के अन्य नियामक तत्त्व भी होते है दीर्घ-समासा पदावली की कोई आवश्यकता नही ।^६

इस प्रकार हम देखते है कि संस्कृत आचार्यों ने नाद-व्यञ्जना ध्वनियों पर विशेष ध्यान दिया है और दो ध्वनियों के निकट सम्पर्क मे आने से उत्पन्न एक नये तत्त्व पर भी विचार किया है । कविता के स्वर-संगीत पर भी विचार हुआ था या नही कहना कठिन है । यह तो नही कहा जा सकता कि रचना करते समय कवियों का इस ओर

१. वही : पृ० ८०३

२. शब्दास्तद्वयंजका अर्थबोधका श्रुतिमात्रतः ॥ वही पृ० ८०६

३. वही : पृ० ८००

४. वही : पृ० ८०३

५. वही : पृ० ८०५

६. वक्तृवाच्यप्रबन्धानामौचित्येन श्वचित्तवचित ।

रचनावृत्ति वर्णनामन्य थात्वमपीष्यते ॥८, ७७॥ काव्य प्रकाश

ध्यान नहीं गया था क्योंकि गायत्री के समान स्वर, शब्द भाव और छन्द की मुक्तता के उदाहरण आज भी कम ही देखने को मिलते हैं।^१ आधुनिक कवियों ने इसे भी शास्त्रीय समीक्षा में स्थान देकर कविताओं को परखने का प्रयत्न किया है।

काव्य संगीत में स्वर प्रधान है व्यंजन गौण। पन्त कहते हैं—“जिस छन्द में स्वर संगीत की रक्षा की जा सकती है उसके सकोच प्रसार को यथावकाश दिया जा सकता है, उसमें राग का स्वाभाविक स्फुरण, भाव तथा वाणी का सामञ्जस्यपूर्ण रूप मिलता है, जहाँ राग केवल व्यंजनो की डोरियों में झूलता है, वहाँ अलंकारों की झनक के साथ केवल ‘हिंडोरे’ की ही रमक सुनाई पड़ती है।”^२ कुछ तो व्यंजन-संगीत को बाह्य अस्थायी और मृतक तक कह बैठे हैं। मुक्त छन्द में स्वर-संगीत की महत्ता बतलाते हुए एक कवि ने लिखा है—‘आ’ ध्वनि का रूप है विस्तार, ‘ई’ ध्वनि का रूप है आनत, ऊँचाई, ‘ऊ’ ध्वनि में दूरी, ‘ए’ ध्वनि में ऊर्ध्वगति, ‘ओ’ ध्वनि में वस्तु का व्योम तथा भीम प्रवाह, और ‘ऊ’ में गहराई और गाम्भीर्य है। इस मूल्यांकन के बल पर मैंने विभिन्न वातावरण निर्माण किये हैं।^३

प्राचीन और आधुनिक विद्वानों की स्वर और व्यंजन सम्बन्धी विवेचना को उपस्थित करने के पश्चात् हम एक और निष्कर्ष पर पहुँचते हैं। वह यह कि वर्ण जैसे, विशिष्ट भावोद्बोधन में सहायक होते हैं उसी प्रकार वस्तु-ध्वनि के प्रसंग में वस्तु के आकार-प्रकार का बिम्ब खड़ा करने में या इन्द्रिय सवेद्य बनने में भी सहायक होते हैं। पानी की गति के लिए विशेष वर्णों, ‘ल’ ‘च्छ’, आदि का अधिक प्रयोग होता है। अतः पद, वाक्य और प्रबन्ध प्रकाश्य वस्तु-ध्वनियों के साथ साथ वर्ण प्रकाश्य वस्तु-ध्वनि का एक अलग वर्ग मानने के पक्ष में हम हैं। इसके कुछ उदाहरण व्यावहारिक पक्ष में दिये जायेंगे।

इस विवेचन से स्पष्ट हो जाता है कि कविता के भाव जिस भाषा में रूपान्तरित होते हैं वह चित्रों और राग की भाषा है। राग चित्रों को उभारने में कितने शक्ति सम्पन्न होते हैं इसके कई उदाहरण लम्बार्न महोदय ने दिये हैं।^४ हमारे यहाँ जब काव्य के श्रव्य और दृश्य दो भेद किये गये तो क्या उसी समय से उसके साथ नाद का सम्बन्ध नहीं जुड़ गया? हम देखते हैं कि पाश्चात्य विद्वानों ने भी काव्य का प्रभाव बढ़ानेवालों तत्त्वों में इसे स्थान दिया है। कालरिज की मान्यता है कि काव्य

१. निराला : गीतिका (भूमिका) : पृ० १

२. सुमित्रानन्दन पन्त : गद्यपथ : पृ० २९

३. तार सप्तक, अज्ञेय द्वारा सम्पादित : पृ० ४१

4. E. A. Greening Lamborn: The Rudiments of Criticism : P. 20

के सस्वर पाठ द्वारा ही छन्द की लय और मधुरता बिना काव्य के सौन्दर्य को नष्ट किये अधिक प्रभावपूर्ण ढंग से हम तक पहुँच पाती है ।^१

भाषा की इस द्विविध शक्ति को देखते हुए कवि पन्त ने इसके दो वर्ग किये— चित्र भाषा और चित्र राग ।^२ यद्यपि भाषा मात्र कह देने से उसके इन दोनों रूपों की ओर सकेत हो जाता है किन्तु स्थल विशेष पर दोनों में से एक की प्रधानता को देखते हुए आधुनिक समालोचक भी इनको अलग अलग मानने के पक्ष में है ।^३ चित्र भाषा में रूप व्यञ्जक शब्द रखे जाते हैं और चित्रराग में अर्थ और भाषा का सामंजस्य, स्वरैक्य होता है ।

नाद व्यञ्जना को सुगठित रूप देने के लिए तुक और लय की सहायता जी जाती है । इन्हीं के विशेष वर्गों को 'छन्द' नाम दिया गया है ।

तुक—राग का हृदय है, जहाँ उसके प्राणों का स्पन्दन विशेष रूप से सुनाई पड़ता है ।^४ एक ही वर्ग की ध्वनियों का साथ साथ अथवा विशेष काल बाद आना तुक है । हिन्दी में इसे अनुप्रास कहते हैं । वातावरण तैयार करने में इससे विशेष सहायता मिलती है । सामाजिक जब अपनी आज्ञानुसार कोई ध्वनि मँत्री पाता है तो उसे विशेष प्रसन्नता होती है । तुक उसकी इसी आशा को पूरा कर काव्यानन्द में अभिवृद्धि करता है । इसके अतिरिक्त वह काव्य के प्रसार को सीमित कर उसे एक सुष्ठु रूप भी देता है । तुक कवि के मार्ग का रोड़ा नहीं है (जैसा कि आज के कवि समझते या जतलाते हैं) वरन् उसी की दिशा में सुखद उड़ान भरने के लिए पख है ।^५ उसे इसकी प्रेरणा भी मन के उसी ओज से मिलती है जहाँ से अन्य प्रेरणायें ।^६ अतएव तुक काव्य की प्रत्यक्ष नियम है । मनुष्य के जीवन में चतुर्दिक् एक नियम दृष्टिगोचर होता है । काव्य में उसकी अनुरूपता पाकर उसे सुख मिलता है ।

लय—काव्य का दूसरा नियम लय है । तुक की भाँति लय भी सामाजिक की आशा की पूर्ति कर आनन्द का साधन बनती है । पो महाशय तो कविता को सौन्दर्य की लयात्मक रचना ही कहा करते थे ।^७ जिस प्रकार पढ़ते समय शब्द के पहले अक्षर

1. Coleridge: Select Poetry and Prose : P. 326

२. सुमित्रानन्दन पन्त : गद्यपथ : पृ० १८ से १९

३. सुधीन्द्र : हिन्दी कविता में युगान्तर : पृ० २८२

४. सुमित्रानन्दन पन्त : गद्यपथ : पृ० ३१

5. Samuel Daniel. Eng. Critical Essays, Vol-I, Ed. by E. D. Jones P : 69

6. Leigh Hunt: Eng. Critical Essays; Vol-II, Ed. by E.D. Jones P:326

7. I would define, in brief, the Poetry of words as the rhythmical creation of beauty—E.A. Poe Complete Poetical works with three Essays on Poetry. P : 22

को देखते ही अनजाने में ही हम शेष अक्षरों का अनुमान लगा लेते हैं उसी प्रकार एक आध पक्ति पढ़ लेने के बाद हम विशेष कालों के अन्तर पर सम्भाव्य स्वरों का उतार अनुमान करने लग जाते हैं और दूसरों के प्रति उदासीन हो जाते हैं। कवि भी या तो हमारी आशा के अनुरूप कहता चलता है या उसे थोड़ा सा धक्का देकर चमत्कार पैदा करता है। दोनों ही रूपों में हमें सुख मिलता है।^१ दूसरे प्रकार में भी जो परिवर्तन होता है वह इतना आकस्मिक और विपरीत दिशा में नहीं होता कि झटका सा लगे। इस परिवर्तन के लिए भी हम अज्ञान रूप से तैयार रहते हैं।

छन्द—टिलयर्ड महोदय का कहना है कि जब कवि किसी वस्तु के सम्बन्ध में भावों में भर जाता है तो उसकी स्वाभाविक अभिव्यक्ति छन्दोबद्ध ही होती है।^२ छन्दों के अनेक प्रकार तुक और लय के आधार पर बने हैं और बनते चले जा रहे हैं किन्तु प्राचीन और नवीन छन्द विधान में कुछ विशिष्ट भेद दिखाई पड़ता है। अग्नेजी के एक विद्वान ने इस भेद को स्पष्ट करते हुए लिखा है कि प्राचीन कवि प्रत्येक अक्षर के वजन को गिनकर छन्द बनाता था। इस प्रकार उन छन्दों में सगीत तत्व अधिक होने के कारण वे कवि के मनोभावों को समुचित रूप से प्रकट करने में पूर्ण समर्थ होते थे। आधुनिक कवि उच्चारण पर, उसमें प्रयुक्त होने वाली स्वर-मैत्री पर, अधिक ध्यान देता है।^३ यद्यपि भारतीय छन्द-शास्त्र में वर्णिक और मात्रिक छन्दों का प्रयोग बहुत दिनों से चला आ रहा है तथापि जैसे जैसे भाव क्षेत्र की नई नई सीमाओं का पता लगता गया नये ढंग से स्वरों और व्यंजनों की प्रकृति पर ध्यान देने की आवश्यकता का अनुभव होने लगा। इस दिशा में की गई खोज नये काव्य की सम्पत्ति है। पर यह नहीं समझना चाहिये कि प्राचीन काल में भावानुकूल छन्द योजना पर विचार नहीं हुआ था हुआ था और खूब हुआ था। छन्द और रस के अभिन्न सम्बन्ध को उन्होंने अच्छी तरह पहिचाना था। छन्द भावोद्बोधन को कठिन कार्य को सरल बनाने के लिए है। इसी आधार पर भरत मुनि विशेष रसों के लिए विशेष छन्दों की व्यवस्था की है। नाट्यशास्त्र में लिखते हैं:—

शृंगार रस में रूप-दीपक-सयुक्त आर्याओ वृत्तों का प्रयोग होना चाहिये। उत्तरोत्तर वीर रस में जगती, अति जगती, सस्कृति वर्ग के छन्दों का, युद्ध-सफेट में प्रकृति वर्ग के छन्दों का और करुण में शकवरी तथा अतिघृति छन्दों का प्रयोग होना

1. I.A. Richards : Principles of Literary Criticism. P: 134
2. P.E.M.W. Fillyard · Poetry Direct and oblique. P: 16
3. Phillip Sydney : An Apology of Poetry (from Eng. Critical Essays Ed. by Edmund D. Jones : Vol-1, P. 51

विहये । जिन छन्दो का वीर रस में प्रयोग होता है उन्ही का रौद्र रस में भी प्रयोग होना चाहिये । शेष छन्दो का प्रयोग रस के अनुकूल करना चाहिये ।

दण्डी ने भी विभिन्न भावों के लिए विभिन्न वृत्तों का प्रयोग स्वीकार किया है ।^१ डॉ० पुत्तलत चुक्ल ने आधुनिक हिन्दी काव्य में छन्द योजना' शीर्षक शोधग्रन्थ में रसों में छन्दों की अनुकूलता के प्रसंग में छन्दों और रसों का सम्बन्ध स्थापित करते हुए जो वर्ग बनाए हैं उनमें से कुछ इस प्रकार है :-

शृंगार—इन्द्रवज्रा, उपेन्द्रवज्रा, उपजाति, वसन्ततिलका, मालिनी, शिखरिणी मन्दाक्रान्ता, शार्दूलविक्रीडित, वशस्थ, मत्तगयन्द, दुर्मिल, मदिरा, घनाक्षरी, आर्या, गीति, उद्गीति, विष्णुपद, सरसी, सार, वीर, दोहा, चौपाई, रोला, राधिका, हरिगीतिका ।

वीर-रौद्र—शार्दूलविक्रीडित, भुजगप्रयात, सगधरा, पचचमर, वशस्थ, शिखरिणी, छप्पय हरिगीतिका, रोला, कुण्डलिया, पद्धरित्रोटक ।

करुण—मन्दाक्रान्ता, दुतविलम्बित, वशस्थ, मालिनी, हरिणी ।

हास्य—कवित्त, सर्वैया, त्रोटक, हरिगीतिका, शृंगार, चौपाई, योग, सरसी, साधवी ।

बीमत्स—रोला, घनाक्षरी, छप्पय, दोहा, चौपाई, सर्वैया ।

भक्ति—शिखरिणी, अनुष्टुप, वसन्ततिलका त्रोटक, सगधरा, भुजगप्रयात, इन्द्रवज्रा, पचचमर ।

वात्सल्य—पद, ताटक, चौपाई, अरिल्ल, हाकलि, सखी शृंगार, सार, घनाक्षरी, आर्यागीति, मिताक्षरी ।

शान्त—मन्दाक्रान्ता, दुतविलम्बित, शिखरिणी, वशस्थ, दोहा, चौपाई, सोरठा, रोला, चौपदा, रूपमाला, हरिगीतिका, मोहिनी, त्रिभगी, झूलना, दण्डक, वीर, घनाक्षरी ।

प्रकृति और रूप चित्रण—मन्दाक्रान्ता, दुतविलम्बित, वशस्थ, रोला, तिलोकी, ताटक, राधिका, सार, रूपमाला, सरसी, शृंगार, चौपाई, शृंगार हारम रोला, चतुष्पदक ।

मुक्त छन्द के सम्बन्ध में आपका मत है कि जो कवित्त छन्द की लय पर निर्मित है उसमें वीर और रौद्र रस विशेष खिला है । जैसे, 'पेशोला की प्रतिध्वनि' या

‘शेरसिंह का आत्मसमर्पण’ में। अखण्ड प्रवेगशील भावधारा में वर्णिक मुक्त छन्द अधिक सफल होता है और कोमल मथर शोभन भाव मात्रा-मुक्त छन्द में।^१

अतः यह धारणा एक भ्रम है कि मात्राओं और यतियों का नियम एक बन्धन है और उसके बाहर कोई कवि जा ही नहीं सकता। छन्द वस्तुतः एक गति है जो वाणी के प्रवाह को वेगवान बनाती है।^२ आवश्यकतानुसार उसमें परिवर्तन किये जा सकते हैं और किये जा रहे हैं। कवि अनजाने ही इस दिशा में अनेक प्रयोग कर डालते हैं। रूढ़ हो जाने पर वे ही छान्दसिक के अन्तर्गत आ जाते हैं।

यहाँ तक ध्वनि के प्रत्यक्ष एव विशिष्ट उपकरणों का उल्लेख हुआ है। इनके साथ ही उन उपकरणों को भी नहीं भुलाया जा सकता जो परोक्ष रूप में किसी न किसी प्रकार साहित्य का आनन्द देन में सहायक होते हैं और इसलिए ध्वनि में भी।

साहित्यशास्त्रियों ने कवि-कर्म पर तो बहुत लिखा पर सामाजिक-कर्म पर नहीं के बराबर। उसे सहृदय मात्र कहकर सब बातों से छुट्टी ले ली। हाँ, यह ‘सहृदय’ शब्द बड़ा व्यापक है। इसके भीतर समा जानेवाले तत्त्वों में कल्पना का अत्यन्त महत्त्वपूर्ण स्थान है। सामाजिक में जब तक ग्रहणशीला कल्पना नहीं होगी तब तक सुन्दर से सुन्दर काव्य भी उसके लिए अर्थहीन होगा।^३ सच पूछा जाय तो ‘ध्वनि’ शब्द की शक्ति इतनी नहीं है जितनी वह सहृदय के रसास्वादन की शक्ति है। रसिक अपनी भावना और कल्पना के बल पर ध्वन्यर्थ में प्रवेश करता है। अपनी ही रस चर्चणा से उसे आनन्द भी होता है।^४

कल्पना के दो प्रकार माने गए हैं। एक ओर वह काव्य-चित्र को हृदयगम कराने में सहायक होती है, दूसरी ओर गुण-दोष विवेचन की शक्ति देती है। दूसरा उसका व्याख्यात्मक रूप है।^५ कुछ मनोवैज्ञानिक दोनों को एक मानने का आग्रह करते हैं। इसका कारण है आश्रय की एकता। किन्तु आश्रय की एकता होते हुए भी भिन्न भिन्न कार्यों के विचार से दोनों को एक नहीं माना जा सकता।

इसी प्रकार का दूसरा तत्त्व है मन का ओज।^६ काव्य का रसास्वादन मन

१. आधुनिक हिन्दी काव्य में छन्द योजना पृ० ४६ से ४९ तक।

2. And while on the one hand no amount of classical learning can create a true appreciation of literature in those who lack the organ of appreciation.

—A. E. Mousman: Introductory Lecture : P. 29

३. डॉ० हरद्वारीलाल शर्मा : सौन्दर्य-शास्त्र : पृ० १५७।

४. रामखेलावन पाण्डेय . काव्य और कल्पना : पृ० १५।

५. राम खेलावन पाण्डेय : काव्य और कल्पना : पृ० १५

६. लक्ष्मीनारायण ‘सुधांशु’ : जीवन के तत्त्व और काव्य के सिद्धांत : पृ० ६३ :

के अतिरिक्त ओज पर निर्भर करता है। अतः रचयिता को चाहिये कि व्यर्थ की बात कहकर सामाजिक का ओज नष्ट न करे। साराश यह कि काव्य के पूर्ण आनन्द की उपलब्धि केवल काव्य-गुणों पर ही नहीं सामाजिक की मन स्थिति पर भी निर्भर करती है। रसोद्भेक के लिए एक ही पक्ष नहीं लिया जा सकता।

२

काव्य का सौन्दर्य—ध्वनन व्यापार

ध्वनिकार के पश्चात् कुछ विरोधियों को छोड़कर संस्कृत के अधिकांश आचार्यों ने काव्य का सौन्दर्य व्यंग्यार्थ में ही स्वीकार किया। यह परम्परा आधुनिक युग में भी अविच्छिन्न रूप से चलती रही जब तक कि अभिधावादी आचार्य रामचन्द्रशुक्ल ने इसे फिर से झकझोर नहीं दिया। अपने इन्दौर वाले भाषण में 'काव्य की रमणीयता किसमें रहती है' का बेघडक उत्तर देते हुए वे कहते हैं—'वाच्यार्थ में, चाहे वह योग्य और उपपन्न हो अथवा अयोग्य और अनुपपन्न। कोई रसात्मक या चमत्कार विधायक उक्ति लीजिये। उस उक्ति ही में, अर्थात् उसके वाच्यार्थ ही में, काव्यत्व वा रमणीयता होगी। इसके आगे विरहिणी उर्मिला से सम्बन्धित साकेत से दो उदाहरण' प्रस्तुत करते हुए दूसरे के सम्बन्ध में कहते हैं—'सारा रस, सारी रमणीयता इसी व्याहृत और बुद्धि को अग्राह्य वाच्यार्थ में ही है, इस योग्य और बुद्धि ग्राह्य व्यंग्यार्थ में नहीं कि उर्मिला को अत्यन्त औत्सुक्य है। इससे स्पष्ट है कि वाच्यार्थ ही काव्य होता है, व्यंग्यार्थ या लक्ष्यार्थ नहीं।' वे लक्ष्यार्थ या व्यंग्यार्थ को काव्य को धारण करनेवाला सत्य कहते हैं जिसकी देख रेख में काव्य मनमानी क्रीड़ा कर सकता है।

प० रामदहिन मिश्र ने शुक्ल जी का कड़ा विरोध किया। उन्होंने इसके विरुद्ध छः आपत्तियाँ उठाईं:—

(१) शुक्लजी ने उक्ति का अर्थ जो वाच्यार्थ किया है वह ठीक नहीं है। उक्ति का तात्पर्य शब्दावली में है। शब्द ही उक्ति होते हैं और उनका अर्थ वाच्यार्थ। प्रयुक्त शब्द ही रमणीयता वहन करते हैं।

(२) उदाहृत समूचा वाक्य लक्षणायुक्त नहीं है। लक्षणा केवल मरे पद में है। उन्होंने (शुक्लजी) जो यह लक्ष्यार्थ 'जीकर यह क्यों कष्ट भोगे' किया है उसमें वाच्यार्थ के कुल पद ले लिये हैं। केवल 'कष्ट भोगे, यही लक्ष्यार्थ है।

१. जीकर, हाय ! पतंग मरे क्या ?

आप अवधि बन सकूँ कहीं तो, क्या कुछ देर लगाऊँ।

मैं अपने को आप मिटा कर, जाकर उनको लाऊँ।

(३) जिस विवरण को आप (शुक्लजी) लक्ष्यार्थ कहते हैं वह तो स्वतः वाच्यार्थ है क्योंकि उसमें समस्त वाचको का ही प्रयोग है। जब लक्षको का प्रयोग होगा तब लक्ष्यार्थ की प्रतीति होगी और तभी चमत्कार होगा।

(४) यदि वाच्यार्थ को ही काव्य माना जाय तो उक्त वाक्याण का जो 'मरे' का मरना अर्थ होगा उससे तो 'जीकर मरने' के वाक्यार्थ की निबाध स्पष्टता नहीं होगी। संगीत बैठना और उसमें रमणीयता और काव्यत्व आना कल्पना के बाहर की बात है।

(५) शुक्लजी ने योग्य और उपपन्न वाच्यार्थ में कवित्व तो माना पर उदारहण व्याहृत वाच्यार्थ का ही दिया। अव्याहृत वाच्यार्थ का उदाहरण देते तो बात स्पष्ट होती।

(६) अभिव्यजनावाद भी केवल वाग्वैचित्र्य को ही प्रधानता नहीं देता। सौन्दर्य-विधान भी उसका ध्येय है। उसमें अनुभूति और प्रभाव भी सम्मिलित है।

इससे प० रामदहिन मिश्र यह निष्कर्ष निकालते हैं कि काव्यत्व केवल अभिव्यजना में, उक्ति वैचित्र्य में, भणिति-भगी या व्याहृत वाच्यार्थ में ही नहीं होता, अपितु रसात्मक, सीधे-सादे वाच्यार्थ में, वाच्यार्थ पर आधारित लक्ष्यार्थ में तथा उभयमूलक व्यंग्यार्थ में रहता है।^१ अन्त में शुक्ल जी के साहित्य से ही कई उदाहरण देकर वे सिद्ध करते हैं कि स्वयं शुक्लजी भी व्यवहार में अपने मत के विरुद्ध गए हैं। इस प्रकार उनके मत से काव्यत्व व्यंग्यार्थ में ही होता है।

डॉ० नगेन्द्र ने भी हिन्दी ध्वन्यालोक की भूमिका में आचार्य शुक्ल से मत का खण्डन करते हुए प० रामदहिन मिश्र से सहमति प्रकट की है।

हमारा मत उक्त दोनों विद्वानों से भिन्न है। यह सत्य है कि उक्ति एक वस्तु है और उसका वाच्यार्थ, लक्ष्यार्थ या व्यंग्यार्थ बिल्कुल दूसरी। उक्ति रमणीयता बहन करती है, सामान्यतः यह कहा जा सकता है किन्तु यह कहना ठीक नहीं है कि उक्ति के अमुक वाच्यार्थ में रमणीयता है या इससे जो अमुक लक्ष्यार्थ या व्यंग्यार्थ निकल रहा है उसमें है। किसी उक्ति के निहित अर्थों का अभिव्यक्ति जब शब्दों के माध्यम से होती है तो वे लक्ष्यार्थ या वाच्यार्थ नहीं रह जाते। स्वतंत्र वाच्यार्थ बन जाते हैं। भले ही वे बाहर न प्रकट होकर हमारे मन में ही रहें। इसके अतिरिक्त जब व्यंग्यार्थ की प्रतीति हो जाती है तब भी हम बार बार उक्ति को ही क्यों पढ़ते हैं और जिस उक्ति में वाच्यार्थ में अतिरिक्त और कुछ नहीं होता उसे भी बार बार नहीं पढ़ा जाता। इससे निष्कर्ष यह निकला कि वाच्यार्थ के अतिरिक्त अर्थ से युक्त

उक्ति काव्य है और उसकी रमणीयता न अकेले वाच्यार्थ मे है न व्यंग्यार्थ मे वरन् वाच्यार्थ को व्यर्थ जानकर व्यंग्य वस्तु तक पहुँचने के व्यापार मे है ।

अलंकार-ध्वनि के प्रसंग मे हम देख आए है कि ऐसे स्थलो पर काव्य का सौन्दर्य अलंकरण व्यापार मे है न अलंकार मे न अलंकार्य मे ठीक यही बात रस और वस्तु-ध्वनि के स्थलो पर भी चरितार्थ होती है । सौन्दर्य वाच्यार्थ से लक्ष्यार्थ अथवा व्यंग्यार्थ तक जाने में व्यंजना व्यापार ध्वनत व्यापार मे—है, न वाच्यार्थ मे, न लक्ष्यार्थ मे और न व्यंग्यार्थ मे ।

३

काव्य-कोटि निर्धारण

आनन्दवर्धन ने ध्वनि के मापदण्ड को लेकर काव्य के अनेक वर्ग किये । ध्वनि, गुणीभूत और चित्र काव्य व्यंग्य के ही कम या अधिक सस्पर्श से अलग-अलग पहिचाने जाते हैं ।

ध्वनि काव्य—जहाँ शब्द अपने को अपने अर्थ को गुणीभूत कर प्रतीयमान अर्थ को अभिव्यक्त करते है वह काव्य विशेष ध्वनि है ।^१

गुणीभूत काव्य—प्रतीयमान अर्थ का अस्फुट रूप से प्रतीत होना और वाच्य का अग बन जाना गुणीभूत का विषय है ।^२

चित्र काव्य—उपर्युक्त दोनों काव्यो से भिन्न (व्यंग्य के स्पर्श से रहित) चित्रकाव्य है ।^३

काव्य प्रकाशकार ने उपर्युक्त तीनों सजाओ को ग्रहण किया और उनके लक्षण भी वे ही माने किन्तु इसी आधार पर काव्य की कोटियाँ निर्धारित करते हुए उन्हे उत्तम, मध्यम और अवर नाम भी दिये । हमारी धारणा है कि आचार्य मम्मट का यह अपना दृष्टिकोण है । आनन्दवर्धन ने यद्यपि स्थान-स्थान पर रसध्वनि की श्रेष्ठता स्वीकार की है, किन्तु वे प्रथम दोनो को समान महत्ता देते प्रतीत होते है । चतुर्थ उच्चोत को प्रथम और द्वितीय दोनों कारिकाओ मे वे कहते है कि कवि की वाणी को नवीनता देने के कारणो मे ध्वनि और गुणीभूत दोनो ही सफल सिद्ध होते है ।^४ हाँ, चित्रकाव्य को उन्होने अवश्य ही काव्य नही, काव्य की अनुकृति माना ।^५ इसका

१. ध्वन्यालोक १, १३ ॥

२. वही . ॥२, ३४॥

३. वही : ॥३, ४२॥

४. वही : ॥४, १ और २॥

५. न तन्मुख्य काव्यम् । काव्यानुकारी ह्यसौ । -वही : पृ० २२०.

कारण है उसका व्यंग्यार्थ स्पर्श रहित होना । अनेक इस विवेचन का साराश यह निकला कि व्यंग्यार्थ का थोडा सा भी स्पर्श हो तो रचना काव्य है, उसकी उत्तम मध्यम कोटि नहीं निर्धारित की जा सकती । किन्तु बाद के आचार्यों ने मम्मट के दृष्टि कोण को ही अपनाया ।

विश्वनाथ के अनुसार काव्य की केवल दो कोटियाँ हैं—सर्वोत्तम काव्य ध्वनि और अनुत्तम काव्य गुणीभूत ।^१ चित्रकाव्य काव्य ही नहीं है । इमी को लेकर उन्होने आनन्दवर्धन और मम्मट का विरोध भी किया ।^२

पंडितराज जगन्नाथ, जो स्वभाव से ही विस्तारवादी थे, काव्य की तीन कोटियो से ही सन्तुष्ट नहीं हुए । उन्होंने इसके उत्तमोत्तम, उत्तम, मध्यम, अधम और अध-माधम पाँच भेद किये । किन्तु यह वर्गीकरण अधिक प्रचलित न हो सका क्योंकि उनके बाद के आचार्यों में सब मम्मट का ही अनुसरण करते प्रतीत होते हैं ।^३

उत्तमोत्तम काव्य ध्वनि का ही दूसरा नाम है । उत्तम काव्य में व्यंग्य अप्रधान होकर ही चमत्कार का कारण बनता है । यह अप्रधानत्व वाक्यार्थ अथवा अन्य व्यंग्यार्थ किसी को भी तुलता में हो सकता है ।^४ इसके उदाहरण स्वरूप उन्होने मम्मट के अपरागव्यंग्य का उदाहरण लिया । मध्यम काव्य वह है जहाँ वाच्य अर्थ का चमत्कार व्यंग्य अर्थ के चमत्कार के अधिकरण में न रहे ।^५ ऐसे काव्य अर्थ का चमत्कार लघु अक्षर में रसकर भी व्यापक वाच्य अर्थ के चमत्कार में अन्तर्भुक्त हो जाने से स्पष्टतया अनुभूत नहीं होता ।

इस विवेचन से स्पष्ट है कि उन्होने गुणीभूत को दो वर्गों में बाँट कर उत्तम और मध्यम नाम दे दिये हैं ।

अधम काव्य के विषय में पंडितराज का कहना है कि यद्यपि इस काव्य में भी कुछ न कुछ अवश्य रहता है परन्तु वह चमत्कारजनक न होने से अविचक्षित ही रहता है । इसके लिए दिये गए उदाहरण में शब्दालकार ही प्रमुख है ।

१ साहित्य दर्पण : ॥४, १॥

२ तस्य काव्यत्मति नास्तीति प्रागेवोक्तम्—वही : पृ० ३९६.

३. इस सम्बन्ध में मैसूर के कवि नरसिंह का उल्लेख किया जा सकता है । इनका समय १८ वीं शती का मध्य है । 'नंजराज यशोभूषम्' (पृ० २०) में इन्होंने 'अथ व्यंग्यस्य प्राधान्य-गाधान्याम्यामस्फुत्वेन त्रिविधं काव्यम्' कहकर काव्य की तीन ही कोटियों की ओर सकेत किया है ।

४. यत्र व्यंजयमप्रधानमेव सच्चमत्कारकारणं तद्विद्वतीयम् । रसगगाधर : पृ० १७

५. यत्र ग्यग्यचमत्कारासमानाधिकरणो वाच्यचमत्कारस्ततृतीयम् : वही : पृ० १९

उनके मत से अधमाधम नाम का अन्तिम भेद ही व्यग्य संस्पर्श रहित है । एकाक्षर पद्य, अर्धावृत्ति यमक, पद्य-बन्ध आदि इसके उदाहरण है ।

पंडितराज अधम और अधमाधम भेद आनन्दवर्धन के अर्थ चित्र और शब्दचित्र हैं ।

अप्पय दीक्षित ने चित्रकाव्य के तीन भेद किये—अर्थचित्र, शब्दचित्र और उभयचित्र ।^१

प्राचीन आचार्यों का यह कोटि निर्धारण ध्वनि के आधार पर हुआ है । आधुनिक युग मे डा० भोलाशकर व्यास ने यह कार्य रस का आधार लेकर किया है । 'ध्वनि सम्प्रदाय और उसके सिद्धान्त' नामक अपने शोध ग्रन्थ मे वे लिखते है, 'काव्य के दो प्रकार है—(१) एक वह जिसमे व्यजक मे विशेष चमत्कार है दूसरा वह जिसमे व्यग्य मे विशेष चमत्कार है । मनोविज्ञान की भाषा मे कहा जा सकता है कि व्यजक प्रधान ध्वनि काव्य मे हृदय की अपेक्षा 'बुद्धिपक्ष' की विशेष प्रधानता है । ...व्यग्य प्रधान ध्वनि काव्य मे मनस्तत्व तथा रागात्मकता की प्रधानता है ।^२ इस दृष्टिकोण से वे रसध्वनि को पथम, उत्तमोत्तम, कोटि का और वस्तु ध्वनि तथा अलंकार ध्वनि को द्वितीय, उत्तम कोटि का काव्य मानते है । द्वितीय कोटि मे भी उहात्मक काव्यो को जाति बहिष्कृत कर देते है । तीसरी, मध्यम, कोटि के अर्थ चित्र और चतुर्थ, अधम, कोटि मे शब्दाडम्बरमय काव्य को लेते है ।

हमारा विचार है कि इस प्रकार से काव्य कोटियों का निर्धारण । प्रत्येक युग की अपनी अपनी प्रवृत्तियाँ और मान्यताये हुआ करती है । काल की कसौटी पर यदि कसे तो भी हम देखते है कि बिहारी के दोहो का सूर के पदों और तुलसी की चौपाइयो से कम प्रचार नही हुआ है । आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी ने साहित्य के मर्म पर दिये गए व्याख्यानो मे यही दिखलाने का प्रयत्न किया है कि समय-समय पर साहित्य का मर्म भी बदलता रहा है । केशव की अत्यधिक अलंकारवादिता आज उनकी त्रुटि कहलाती है पर उस समय की जनता उनसे यही चाहती थी । तुलसी का बार-बार देवताओ से फूल बरसवाना भक्ति की आड में दोष मुक्त हो जाता है । आज कोई भक्त भी ऐमा करे तो उसे कोई टंके की न पूछे । युग अपनी रुचि के अनुसार उत्तम और अधम का भेद स्वयं कर लेता है । सब कालो के लिए कोई एक निश्चित माप नही हो सकता ।

१. यत्रार्थ चमत्कृत्युपस्कृता शब्दचमत्कृतिः प्रधानं, तदधर्म चतुर्थम् : वही पृ० १९

२. तत्रिचित्रमर्थमुमयचित्रामिति ।—चित्रमीमांसा : पृ० ४

३. ध्वनि सम्प्रदाय और उसके सिद्धान्त : पृ० ३३५.

षष्ठ अध्याय

ध्वनि-भेद-निरूपण

अब तक हमने ध्वनि के आधारों और उपकरणों का विवेचन किया है। अन्त में उन सबकी सहायता से ध्वनि-भेद-सकलन की आवश्यकता प्रतीत होती है क्योंकि आचार्यों में इस पर भी काफी मतभेद रहा है। पहले हम अन्य आचार्यों के मत को ले रहे हैं।

आनन्दवर्धन ने ध्वनि-भेद के आधार बतला कर कुछ उपभेदों का उल्लेख भी किया किन्तु उनका सकलन कही नहीं किया। यह कार्य अभिनवगुप्त और मम्मट द्वारा सम्पन्न हुआ।

आनन्दवर्धन के भेद निरूपण की पद्धति इस प्रकार है :

ध्वनि के मुख्य दो आधार हैं—अभिधा और लक्षणा। अतः ध्वनि के मुख्य दो भेद हुए—अभिधामूला और लक्षणामूला। इन्हीं को मुख्य अर्थ के अबाध और बाध के कारण क्रम से विवक्षितान्यपरवाच्य और अविवक्षितवाच्य भी कहते हैं। अविवक्षितवाच्य के दो भेद हुए—(१) अर्थान्तर सक्रमित और (२) अत्यन्ततिरस्कृतवाच्य। प्रथम में मुख्यार्थ ही लक्ष्यार्थ में सक्रमित होता है इसलिए उसे अजहत्स्वार्था और दूसरी को मुख्यार्थ के पूर्ण त्याग के कारण जहत्स्वार्था भी कहते हैं।

विवक्षितान्यपरवाच्य के भी दो मुख्य उपभेद हुए—(१) असलक्ष्यक्रम और (२) सलक्ष्यक्रम। प्रथम में भी मुख्यार्थ से ध्वन्यार्थ तक पहुँचने में क्रम तो होता है पर शीघ्रता के कारण लक्षित नहीं होता। रसादि-ध्वनियाँ इसी के अन्तर्गत आती हैं। संलक्ष्यक्रम ध्वनि शब्द और अर्थ की शक्ति से आक्षिप्त होकर दो प्रकार की होती है। जहाँ दोनों शक्तियाँ समान रूप से कार्य करती हैं वहाँ इसका तीसरा भेद उभयशक्त्युद्भव ध्वनि के सत्यता और वक्ता भेद से स्वतः सम्भवी, कवि प्रौढोक्ति सिद्ध और कवि निबद्धवक्तृप्रौढोक्तिसिद्ध तीन उपभेद होते हैं। संक्षेप में यही उपभेदों के विशाल भवन की नींव है।

लोचनकार ने द्वितीय उद्योत की ३१वीं कारिका की व्याख्या में शुद्ध ध्वनि के ३५ भेद गिनाये हैं।^१ उनकी गुणन प्रक्रिया इस प्रकार है—

अविवक्षितवाच्य—(१) अर्थान्तर सन्निहित (२) अत्यन्ततिरस्कृतवाच्य

विवक्षितवाच्य—(१) असलक्ष्यक्रम (१) पद (२) वाक्य (३) वर्ण (४) सघटना और (५) प्रबन्ध प्रकाश्य

(२) संलक्ष्यक्रम के शब्द और अर्थ भेद से दो उपभेद । अर्थ—शक्त्युद्भव के स्वतः सम्भवी आदि तीन उपभेद । ये तीनों वस्तु अलंकार रूप होने से छ प्रकार के और परस्पर व्यंग्य व्यञ्जक भाव से १२ प्रकार के हुए ।

अब संलक्ष्यक्रम के १३ और अविवक्षितवाच्य के २ भेद पद और वाक्य प्रकाश्य होने से ३० उपभेद हुए जिनमें असलक्ष्यक्रम के ५ भेद और मिला देने से कुल मिलाकर ३५ भेद हो जाते हैं ।^१

स०	नाम उपभेद सहित	भेद स०
१	अविवक्षित वाच्य लक्षणामूल ध्वनि	२
	(क) अर्थान्तर सन्निहित—पदगत और वाक्यगत	२
	(ख) अत्यन्त तिरस्कृतवाच्य—पदगत और वाक्यगत	२
२	विवक्षित वाच्यअभिधा मूल ध्वनि	
	(क) असलक्ष्यक्रम—पद, वाक्य, पदैकदेश, वर्ण, प्रबन्ध	६
	(ख) संलक्ष्यक्रम—(१) शब्दशक्ति (२) अर्थशक्ति, प्रकाश शब्द शक्ति ।	
	(१) वस्तु—पदगत और वाक्यगत	२
	(२) अलंकार—पदगत और वाक्यगत	२
	अर्थ शक्ति	
	वस्तु और अलंकार	
	(१) स्वतः सिद्धार्थ (२) कविप्रौढोक्त्यर्थ	वाक्य, पद
	(३) सिद्धार्थ (४) कवि निबद्धार्थ	और
	(५) वक्तार्थ (६) प्रौढोक्त्यर्थ	प्रबन्धगत ^२
शब्दार्थ शक्ति		
एकत्र भेद	५१	

१. लोचन के व्यंग्यव्यञ्जकयोरुक्तभेदनयेन चतुर्थति पाठ को आचार्य विश्वेश्वर भ्रष्ट मानते हैं ।—हिन्दी ध्वन्यालोक : पृ० ४२६

२. इस अंश को अन्य आचार्य इस प्रकार लिखते हैं:—वस्तु अलंकार—परस्पर भेद से ४ प्रकार—स्वतः सम्भवी आदि भेद से १२ प्रकार—पद, वाक्य, प्रबन्ध भेद से ३६ प्रकार

काव्यप्रकाशकार ने शुद्ध ध्वनि के ५१ भेद^१ गिनाये हैं। भानु कवि ने उनकी गुणन क्रिया की तालिका उपरोक्त के अनुसार दी है—इसके बाद भानु कवि कहते हैं कि हमारी सम्मति में इनके मुख्य भेद केवल १८ का ही मानना अलम् है जो इस प्रकार है—

स०	ग्रन्थकर्ता भानुमतानुसार	प्राचीन संस्कृत कवियों के मतानुसार
	अविवक्षितवाच्य	अविवक्षितवाच्य
१.	अर्थान्तर संक्रमित	अर्थान्तर संक्रमित
२.	अत्यन्त तिरस्कृत विवक्षितवाच्य	अत्यन्त तिरस्कृत विवक्षितवाच्य
३.	असंलक्ष्यक्रम संलक्ष्यक्रमान्तर्गत (१) शब्दशक्ति	असंलक्ष्यक्रम संलक्ष्यक्रमान्तर्गत (शब्दशक्ति)
४.	वस्तु से वस्तु	वस्तु
५.	वस्तु से अलंकार (२) (अर्थशक्ति) (क) स्वतः सम्भवी	अलंकार (२) अर्थशक्ति
६.	वस्तु से वस्तु	स्वतः सिद्धार्थ वस्तु
७.	अलंकार से अलंकार	स्वतः सिद्धार्थ अलंकार
८.	वस्तु से अलंकार	सिद्धार्थ वस्तु
९.	अलंकार से वस्तु (ख) कवि प्रौढोक्ति	सिद्धार्थ अलंकार
१०.	वस्तु से वस्तु	कवि प्रौढोक्त्यर्थ वस्तु
११.	अलंकार से अलंकार	कवि प्रौढोक्त्यर्थ अलंकार
१२.	वस्तु से अलंकार	कवि प्रौढोक्त्यर्थ वस्तु
१३.	अलंकार से वस्तु (ग) कविनिबद्धवक्तृत्व	कवि प्रौढोक्त्यर्थ अलंकार
१४.	वस्तु से वस्तु	कवि निबद्धार्थ वस्तु
१५.	अलंकार से अलंकार	कवि निबद्धार्थ अलंकार
१६.	वस्तु से अलंकार	वक्त्यर्थ अलंकार
१७.	अलंकार से वस्तु	वक्त्यर्थ वस्तु
१८.	(३) शब्दार्थ शक्ति	(३) शब्दार्थ शक्ति

शुद्ध ध्वनि के उक्त सीमित भेद मानना भानु कवि का अपना मत है अन्य आचार्य सहमत नहीं भी हो सकते हैं।^२ अधिकांश व्यक्ति ५१ संख्या से सहमत हैं। संख्या शुभ भी है किन्तु हमें इसमें कुछ और उपभेदों को जोड़ने और कुछ को घटाने की आवश्यकता प्रतीत होती है।

१. भेदस्तदैकपंचाशत् : काव्यप्रकाश : पृ १८१

२. ध्वनि भेद के दोनों कोष्ठक काव्य प्रभाकर से लिये गये हैं : पृ० ६६६ से ६६८

हमें अपनी इस धारणा में आचार्य भगीरथ मिश्र का समर्थन प्राप्त हुआ है कि शाब्दी व्यजना कभी वाक्यगत नहीं हो सकती। यह निश्चित है कि उसके वाक्यगत उदाहरणों में अनेक व्यजक शब्द होते हैं सम्पूर्ण वाक्य की व्यंजना प्रक्रिया वैसी नहीं होती जैसी कि अर्थ शक्त्युद्भव में होती है। उसका नाम शाब्दी पडा भी इसीलिए है। जैसे सम्पूर्ण वाच्य की अर्थ की शक्ति एक होती है और अलग अलग शब्दों की अर्थ शक्ति भिन्न होती है उसी प्रकार की भिन्नता वाक्यगत शाब्दी व्यजना में वाक्यार्थ और शब्दार्थ में नहीं प्रतीत होती है। अलग अलग शब्द जो अर्थ देते हैं उन्हीं का समन्वित रूप वाक्यार्थ होता है। इसलिए शाब्दी व्यजना सदैव पदगत मानने से दो भेद कम हो जाते हैं। किन्तु आचार्य भगीरथ मिश्र का मत है कि शब्द शक्ति से भाव भी व्यंग्य होता है। निम्न उदाहरण—

भयो अपत कै कोपयुत कै बौरो इहि काल
मालिन आज कहै न बयो वा रसाल को हाल

शाब्दी व्यजना की शर्तों को पूरा करता हुआ रति भाव की व्यजना कर रहा है।

इसके अतिरिक्त रस से वस्तु, असलक्ष्यक्रम वस्तु और सलक्ष्यक्रम रस के अट्ठारह भेद और हमें मान्य है। असलक्ष्यक्रम वस्तु में वर्ण प्रकाश्य वस्तु-ध्वनि को लिया गया है। इस तरह कुल २१ भेद बढ़ जाते हैं जिन्हें पहले के ४९ भेदों के साथ रख देने पर कुल मिलाकर ६० भेद हो जाते हैं। व्यावहारिक पक्ष में इन्हें ही सोदाहरण स्पष्ट करने का प्रयत्न किया जा रहा है।

संसृष्टि और सकर के उपभेदों की गणना में बहुत अन्तर दिखाई पड़ता है। काव्यप्रकाश में सकीर्ण ध्वनि भेदों की संख्या १०४०४ है^१ और साहित्यदर्पण में ५३०४ है।^२ इनकी गुणन प्रक्रिया आचार्य विश्वेश्वर ने हिन्दी ध्वन्यालोक के ४२६ से ४३५ पृष्ठों पर दी है।

मम्मट ने तीन प्रकार की सकर ध्वनियों की ओर संकेत किया है—(१) सशयास्पद रूप (२) अनुग्राह्यानुग्राहक रूप और (३) एक व्यजकानुप्रवेश रूप।^३ संकर का तात्पर्य है परस्पर आक्षेप रूप से सम्मिश्र ध्वनि काव्य और संसृष्टि का अर्थ है परस्परनिरपेक्ष रूप से मिश्रित होना।

१. वेदरवाब्धिविचन्द्राः । चतुर्थं उल्लास, सू० ६४

२. विश्वनाथ : साहित्यदर्पण : पृ ३७७

३. मम्मट : काव्यप्रकाश : पृ० १८२

मम्मट ने गुणीभूत व्यंग्य के उपभेदों की भी गणना की है। उनके अनुसार इसके निम्न आठ प्रकार हैं—

(१) अगूढ व्यंग्य—ऐसा व्यंग्य जो असहृदय व्यक्तियों की समझ में शीघ्र आ जाय।

(२) अपरंगव्यंग्य—जहाँ व्यंग्यार्थ अन्ततोगत्वा वाक्यार्थरूप से उपस्थित किसी अन्य प्रधानभूत अर्थ के उत्कर्ष का साधन बन जाय।

(३) वाच्यसिद्धंग व्यंग्य—जहाँ व्यंग्यार्थ तो अवश्य हो किन्तु किसी कारणवश अपने आप में पूर्ण न होनेवाले वाच्यार्थ की ही सिद्धि का साधन बन जाय।

(४) अस्फुट व्यंग्य—जहाँ व्यंग्यार्थ ऐसा हो जिसे सहृदय भी स्पष्ट न समझ पाये।

(५) सन्दिग्धप्राधान्य व्यंग्य—जहाँ वाच्यार्थ की अपेक्षा व्यंग्यार्थ की प्रधानता सन्देहास्पद बनी रहे।

(६) तुल्यप्राधान्य व्यंग्य—जहाँ व्यंग्यार्थ और वाच्यार्थ की प्रधानता समान हो।

(७) काव्वाक्षिप्त व्यंग्य—जहाँ व्यंग्यार्थ काकु से शीघ्र प्रकट हो जाय।

(८) असुन्दर व्यंग्य—जहाँ व्यंग्यार्थ में कुछ भी सौन्दर्य न हो।

गुणीभूत व्यंग्य में वस्तु से अलंकार-ध्वनि नहीं होती अतः इसमें ये निम्न नौ भेद नहीं होते—

(१) पद (२) वाक्य और (३) प्रबन्धगत स्वतः सम्भवी वस्तु से अलंकार रूप, (४) पद (५) वाक्य और (६) प्रबन्धगत कवि प्रौढोक्तिसिद्ध वस्तु से अलंकार रूप और (७) पद (८) वाक्य (९) प्रबन्धगत कविनिबद्धवस्तुप्रौढोक्तिसिद्ध वस्तु से अलंकार रूप।

अतः प्राचीन आचार्यों के अनुसार शेष ५२ में से प्रत्येक के ८ भेद होने से कुल ३३६ भेद हो जाते हैं और इनकी समृष्टि से और भी अनेक भेद हो जाते हैं।

गुणीभूत के वर्ग भेद में हमें विशेष आपत्ति है। ये भेद केवल संख्या बढ़ाने के लिए हुए हैं। साहित्य को इस प्रकार के वर्गों में नहीं बाँटा जा सकता। उदाहरणार्थ काव्वाक्षिप्त और अगूढ में क्या मौलिक भेद हो सकता है। इसी प्रकार सन्दिग्ध प्राधान्य, तुल्य प्राधान्य तथा असुन्दर व्यंग्य में क्या निश्चित विभाजक रेखा खींची जा सकती है? फिर सहृदय की हमारे पास क्या कसौटी है? स्वयं आनन्दवर्धन ने इस कठिनाई को अनुभव किया है। गुणीभूत के प्रसंग में वस्तु दृष्टिकोण से जो

द्वितीय खण्ड

* * *

व्यावहारिक पक्ष

सप्तम अध्याय

छायावाद युग

भाव पक्ष—हिन्दी साहित्य में छायावाद कविता क्रान्ति में क्रान्ति लेकर आई। दो विश्व-युद्धों के बीच जन्म लेनेवाली और पल्लवित होनेवाली यह कविता मूल में सब प्रकार के स्थूल के प्रति सूक्ष्म का विद्रोह था। युद्ध द्वारा उत्पन्न हुई राजनीतिक और सामाजिक हलचलो और विज्ञान के नित्य नये चमत्कारों द्वारा उत्पन्न धार्मिक क्षेत्र की अराजकता ने तत्कालीन साहित्य को एक नयी दिशा की ओर मोड़ा और कवियों के यौवन तथा पारश्चात्य साहित्य से स्वच्छ हो गई दृष्टि ने उसमें सर-सता उत्पन्न की।

इसके पूर्ववर्ती द्विवेदी युग में भी भाषा और भाव सम्बन्धी क्रान्ति हुई थी। उसमें मुख्य दो बातें थी—(१) कविता से कामिनी नारी का बहिष्कार और (२) गद्य और पद्य में एक ही भाषा, खड़ी, बोली का प्रयोग। शृंगारिक भाव के एक बड़े अंश को छोड़ देने के कारण कविता में रुक्षता आने लगी थी। उधर भाषा नई थी इसलिए उसमें प्रवाह और मृदुता का अभाव स्वाभाविक था। इन्हीं दोनों को आधार मानकर, इनमें एक नयापन लाने का छायावादी कवियों ने बीड़ा उठाया।

यह एक ध्यान देने की बात है कि छायावादी युग में राजनीतिक क्षेत्र में जितनी उथल-पुथल हुई^१ उनमें से किसी का भी आभास इस युग का प्रतिनिधित्व करनेवाली कविता में नहीं मिलता। यद्यपि भारतेन्दु की 'भारत दुर्दशा' और मैथिलीशरण गुप्त की 'भारत भारती' ने यह मार्ग प्रशस्त कर दिया था।

इस युग की मुख्य प्रवृत्ति है आत्माभिव्यजन। भारतीय संस्कृति आरम्भ से ही निर्व्यक्तिकता को प्रश्रय देती रही है। कवि अपनी रचनाओं में नाम नहीं देते थे, गढ़वै अपने 'घराने' में पहिचाने जाते थे और चित्रकार तथा मूर्तिकार शैलियों से स्वयं को एक कर देते थे। यद्यपि बाद के काव्य में यह परम्परा टूटती सी प्रतीत हुई किन्तु विषय विन्यास में वे सदैव ही अपने को अलग रखते। उसमें कभी भी व्यक्तिवैचित्र्यवाद को स्थान नहीं मिला।^२ किन्तु, इस युग में अहं की भावना ही अधिक बढ़ी।

१. विशेष के लिए देखिये : शम्भूनाथ सिंह : छायावाद युग : पृ० ३० से ३३ तक

२. देखिये आचार्य रामचन्द्र शुक्ल का 'साधारणीकरण और व्यक्तिवैचित्र्यवाद

अब तक समस्त भावों के आश्रय या तो आख्यान के पात्र होते थे या सारा समाज। दोहो इत्यादि छोटे छन्दों में जहाँ स्थानाभाव से इनका उल्लेख नहीं हो सकता था वहाँ भी वर्णन इस प्रकार किया जाता कि पात्रों या समाज का आरोपण करना पड़ता। बिना इसके पूर्ण अर्थ का ग्रहण नहीं हो पाता था। उदाहरणस्वरूप रीतिकालीन छन्दो को ले सकते हैं। इस प्रवृत्ति का छायावादी कवियों ने विरोध किया। निर्वैयक्तिकता के अनैसर्गिक आवरण को दूर फेंककर वे स्वयं ही भावों के आश्रय बनने लगे। ससार में जो कुछ है उसका सीधा सम्बन्ध उन्हीं से है, वे ही उसके केन्द्र हैं। ऐसी धारणा लेकर वे काव्य जगत् में आए। पन्त ने पहले ही प्रेमाख्यानक काव्य में स्वयं को नायक रूप में चुना। पल्लव में भी 'उछ्वास की बालिका' और 'आँसू की बालिका' में वे स्वयं को आँसू की लड्डियों में गूँथते रहे। प्रसाद ने 'आँसू' में अपनी विरह कथा ही कही है। आगे चलकर महादेवी भी अपने सभी काव्य सग्रहों में 'आँसू' की नायिका के रूप में ही सामने आती है। ये प्रमाण आलोचकों की इस धारणा को गलत सिद्ध करते हैं कि छायावादी कवि कामिनी नारी का ध्यान करने से घबराते थे।^१ और इसलिए प्रकृति के उपकरणों का आश्रय लेते थे। वस्तुतः प्रकृति में नायक-नायिका भाव देखना उनकी विराट् कल्पना का प्रसाद है।

हाँ, श्रृंगारिक भावना को व्यक्त करने की एक सीमा थी। इस बात की प्रशंसा किये बिना नहीं रहा जा सकता कि छायावादी कवियों का श्रृंगार वर्णन क्षमर्यादित नहीं हुआ। ऊपर जिन प्रयत्नों का उल्लेख हुआ है उनमें विषय को भाषा की वक्रता का सहारा लेना पड़ा था। सभी स्थानों पर यह सम्भव नहीं था और कतिपय प्रसंगों में स्वयं को नायक बनाया नहीं जा सकता था। इसके लिए भी कवियों को प्रकृति का आश्रय लेना पड़ा। किन्तु इसके मूल में पहले से चली आती यह धारणा कार्य कर रही थी कि 'चेतना' के स्तर पर मानव और मानवेतर प्रकृति अभिन्न हैं। छायावाद के स्वरूप विकास में प्रकृति को चेतन मानकर भावों का आलंबन बना लेना प्रथम सोपान है। इसकी परिभाषा देते समय भी आलोचकों ने इसी पक्ष पर सर्वाधिक बल दिया है।^२

प्रकृति को स्वतंत्र मानकर उसके सौन्दर्य-वर्णन की प्रणाली का आरम्भ द्विवेदी युग में श्रीधर पाठक कर चुके थे। उसको चेतन अनुभव पर रति भाव का आलम्बन बनाने का कार्य इस युग में हुआ। पन्त ने 'वीणा' में प्रकृति को माता और स्वयं को उसकी पुत्री मानकर वात्सल्य भाव के अनेक सुन्दर चित्र दिये हैं। निराला ने

१. रामधारी सिंह दिनकर : काव्य की भूमिका : पृ० ३२।

२. विश्वम्भर मानव : महादेवी वर्मा पुस्तक में 'छायावाद' शीर्षक निबन्ध।

काव्य के जीवन के आरम्भ में ही प्रकृति की दो सत्ताओं को अनुभूतिशील स्वीकार कर प्रणय-व्यापार के चित्र दिये। 'जुही की कली' इसी दिशा में एक सफल प्रयास है। विचार करने पर इस कविता की आत्मा शृंगार काल की लगती है। प्राक्कीड़ा का वही दृश्य है जो बिहारी ने दिया है। अन्य व्यक्ति को नायक बनाना कवि को अभीष्ट नहीं था, स्वयं को उस स्थान पर रख देना मर्यादा के विरुद्ध होता, इसलिए पवन और कली का आश्रय लेना पडा।

यह महत्त्वपूर्ण बात है कि छायावादी काव्य में प्रकृति की उन्ही सत्ताओं के प्रति रागात्मक सम्बन्ध जोडा गया है जिनकी नारी रूप में कल्पना हो सकती थी और उनमें परस्पर प्रेमी प्रेमिका का सम्बन्ध ही रहा। इस प्रकार छायावादी कवियों ने प्रकृति में अधिकतर वे ही भावनायें प्रदर्शित की जो नारी के जीवन में पुरुष के सम्पर्क से उत्पन्न हो सकती है। शुरू-शुरू में वह प्रकृति प्रेम इतना बढा कि इसके आगे मानव-प्रेम भी तुच्छ जान पडा। इस सम्बन्ध में पन्त की 'छोड़ द्रुमो की मूड छाया' पंक्तियाँ द्रष्टव्य हैं।

प्रकृति वर्णन का एक और भी रूप इस युग में मिलता है जिसकी परम्परा बहुत पहले से चली आ रही है। सूफी काव्य में इसके अनेक सुन्दर उदाहरण मिलते हैं। यह है उन्माद की दशा में प्रकृति को सुख दुख की साथी समझना। अन्तर केवल इतना है कि पहले प्रकृति आस्थान के पात्र से सहानुभूति रखती थी अब स्वयं कवि से। हमारे विचार से ऐसे स्थलों पर प्रकृति पर चेतना का आरोपण मात्र है। यह उत्प्रेक्षा का ही सूक्ष्म रूप माना जा सकता है—

नम पर दुःख की छाया नीली
तारों की पलके हैं गीली,
रोते मुझ पर मेघ
आह रुंधे फिरता है बात री।^१

चित्र इतना ही है कि रात हो गई है, आकाश से ओस की बूंदें झर रही हैं, बादल बरस रहे हैं और सनसनाती हवा चल रही है, यहाँ कवियित्री यदि यह कह देती कि प्रकृति के इस रूप को देखकर ऐसा लगता है मानो वह मेरे दुःख से दुखी है तो उत्प्रेक्षा हो जाती और उसमें अनुभूति की गहराई न आ पाती। 'मानो' को हटाकर भी उन्होंने वही बात कही किन्तु अब ऐसा लगता है कि कवियित्री और प्रकृति में सचमुच बहनापे का सम्बन्ध जुड़ गया है। इसी बात को कभी कवि स्पष्ट

शब्दों में कह देता है^१ और कभी प्रश्नवाचक चिन्हा से उसमे और तीव्रता ले आता है।^२

इनके अतिरिक्त प्रकृति चित्रण के जो मुख्य प्रकार इस युग में अपनाए गए हैं उनमें से 'उद्दीपन' रूप को प्रसाद और बच्चन ने, परोक्ष की अभिव्यक्ति और आभास के रूप में प्रसाद और महादेवी ने, 'उपदेश' के रूप को निराला ने, और 'अलंकार' के रूप को निराला और पन्त ने विशेषकर अपनाया है। प्राकृतिक रंगों का सूक्ष्म निरीक्षण कवि पन्त ने अधिक किया है।^३ उषा और सध्या के चित्रों में यह प्रवृत्ति विशेष उभरी है।

छायावाद के स्वरूप विकास में दूसरा चरण है रहस्यवादी प्रवृत्ति का पुनरुत्थान। आरम्भ में आलोचकों को यह भ्रम हो गया था कि छायावाद मूल में रहस्यवाद है क्योंकि जिस प्रकार भक्तिकाल में भावनात्मक रहस्यवादी अज्ञेय और अव्यक्त के प्रति प्रेम प्रकट करते थे उसी से मिलती जुलती बात यहाँ दिखाई पड़ी।^४ इस भ्रम का निवारण कवि प्रसाद ने 'यथार्थवाद और छायावाद' शीर्षक निबन्ध में किया।

डॉ० रामकुमार वर्मा ने रहस्यवाद की यह परिभाषा निर्धारित की है, 'रहस्यवाद जीवात्मा की उस अन्तर्हित प्रवृत्ति का प्रकाशन है जिसमें वह दिव्य और अलौकिक शक्ति अपना निश्छल सम्बन्ध जोड़ना चाहती है, यह सम्बन्ध यहाँ तक बढ़ जाता है कि दोनों में कुछ भी अन्तर नहीं रह जाता। जीवात्मा की शक्ति इसी शक्ति के अनन्त वैभव और प्रभाव से ओतप्रोत हो जाती है।^५ अब इसके प्रकाश में हम देखें कि निराला की 'तुम और मैं', पन्त की 'मौन निमन्त्रण' रामकुमार वर्मा की 'देव मैं अब भी हूँ अज्ञात।' प्रसाद की 'दर्शन' और महादेवी की 'तुम' को सम्बोधित कर लिखी गईं अनेक कवितायें किसी ओर संकेत करती हैं। इनके आधार पर यह मानना ही पड़ेगा कि छायावादी कविता का एक आध्यात्मिक पक्ष भी है। देखना यह है कि मध्ययुगीन भक्ति काव्य और इसमें अन्तर क्या है।

हम जानते हैं कि भारत का 'अहं ब्रह्मास्मि' मुसलमानी देशों में जाकर 'सर्वं खल्विदं ब्रह्म' में बदल गया था। इसका कारण वहाँ की परिस्थितियाँ थीं। कुछ वैसी ही परिस्थितियाँ तीन सौ वर्ष बाद भारतवर्ष में भी पैदा हो गई थीं। विज्ञान

१. डॉ० रामकुमार वर्मा . आधुनिक कवि : पृ० १३५

२. प्रसाद : आँसू : पृ० ४७

३. डॉ० रामयत्नसिंह 'भ्रमर' : आधुनिक हिन्दी कविता में रूप-विधान : पृ० १६६

४. आचार्य रामचन्द्र शुक्ल : हिन्दी साहित्य का इतिहास : पृ० ६५२-६५३

५. कबीर का रहस्यवाद : पृ० ७

के नित्य नये आविष्कारों ने जनता का मूर्ति में विश्वास झकझोर दिया। कवि की बौद्धिकता ने उसकी भावुकता को दबा दिया। अब यदि वह 'सिया राम मथ सब जग जानी' कहता तो उसकी कोई कद्र न होती। मीरा की भाँति गिरधर के प्रेम में व्याकुल होकर घर बार छोड़ना भी उसके बस की बात न थी और कबीरदास के 'लाल' के चटख लाल रंग को भी उसकी सुसंस्कृत सौन्दर्यानुभूति सहन नहीं कर सकती थी। मध्य युग में आध्यात्मिक आराधना का सांसारिक त्याग से अनिवार्य सम्बन्ध जुड़ गया था। इस युग में उसकी कोई आवश्यकता नहीं समझी गई उल्टे जीवन की अनेकानेक परिस्थितियों से कवि को प्रेरणा मिलती रही।^१

दूसरा अन्तर यह है कि मध्य युग के साधक वर्षों की तपस्या के बाद जिन निष्कर्षों पर पहुँचते थे वे उनके जीवन के मुख्य आधार होते थे। अर्थात् वे साधक कर्म और चिन्तन दोनों से परोक्ष सत्ता का आभास पाते थे, छायावादी कवि इन निष्कर्षों पर चिन्तन और सौन्दर्य के सूक्ष्म दर्शन के परिणाम स्वरूप पहुँचता था और उनका उनके जीवन के थोड़े से अंश से सम्बन्ध होता था। 'उनका जीवन धर्म अथवा परोक्ष सत्ता से एकात्म होने के ध्येय पर अर्पित नहीं था।'^२ वह मन वचन और कर्म सबसे साधक नहीं था। यही कारण है कि अनेक स्थलों पर छायावादी कवियों की अनुभूति की सच्चाई पर विश्वास नहीं होता। उनके अनेक स्तर देखने को मिलते हैं। डॉ० भोलानाथ इस प्रवृत्ति के अधिक दिनों तक न चल सकने का एक कारण यह भी मानते हैं।^३ प्रसाद की मृत्यु हो गई, पन्त और निराला प्रगतिवाद की ओर मुड़ गए। महादेवी वर्मा ने कई वर्षों के बाद 'दीप शिखा' जलाकर फिर यह भी नहीं देखा कि वह टिमटिमा रही है या बुझ गई है। छायावाद युग के उत्तरार्द्ध में शेष नवोदित कवि इससे साफ कड़ी काटते दिखाई पड़ते हैं।

रहस्यात्मक अभिव्यक्ति का विश्लेषण करने पर उसके दो तत्त्व दिखाई पड़ते हैं। एक में स्वाभाविक जिज्ञासा, काव्यात्मक सौन्दर्य का प्रकृत रूप और मानव सुलभ निष्कर्षों की सहज अभिव्यक्ति होती है। दूसरे में प्रकृति के कण कण में व्याप्त परब्रह्म को जानने की दार्शनिक जिज्ञासा, प्रकृति और स्वयं से उसका सम्बन्ध और ससार की नित्यता अनित्यता सम्बन्धी प्रश्न आते हैं। डॉ० रामयत्नसिंह 'अमर' ने इन्हीं को 'शैलीगत' वैलक्षण्य और वस्तुगत विशेषत्व की संज्ञा से अभिहित किया है।^४

१. आचार्य नन्ददुलारे बाजपेयी : आधुनिक साहित्य . पृ० ३७२

२. रामधारी सिंह दिनकर : काव्य की भूमिका : पृ० ३९

३. हिन्दी साहित्य (१९२६-४३) : पृ० ३२०

४. आधुनिक हिन्दी काव्य में रूप विधान : पृ० १५७

प्रथम प्रकार की अभिव्यक्ति महादेवी वर्मा में पर्याप्त मात्रा में मिलती है। ध्यान देने की बात है कि ऐसे स्थलों पर कवि के मन में चाहे जो भाव रहे हो, वह अनुभूति के प्रति चाहे जितना ईमानदार रहा हो पर यदि पाठक को उसके कला-वैचित्र्य के ही दर्शन होते हैं तो उसे प्रथम के अन्तर्गत ही रखा जायगा। बालकों की सी जिज्ञासा को पन्त अधिक अपना सके है। 'बीणा' से लेकर 'गुजन' तक ऐसी अनेक कविताएँ मिल जायँगी जिनमें मात्र कौतूहल सम्पूर्ण कविता का विषय बन गया है।^१ इसी प्रकार सुख दुःख सम्बन्धी समस्या पर उन्होंने इतने विविध प्रकार से विचार किया है कि आलोचक इसे इनकी कविता का एक अंग ही मान बैठे हैं। अपनी अनुभूतियों का प्रकृति पर आरोपण कर सभी रहस्यवादियों ने प्रश्न किये हैं। इसे परम्परा निर्वाह भी कहे तो अनुचित न होगा। उनसे न तो किसी आध्यात्मिक दृष्टिकोण का पता चलता है और न किसी गम्भीर समस्या की ओर सकेत का ही।

वस्तुगत वैशिष्ट्य का सम्बन्ध मन की विशेष स्थिति से, चिन्तन के गम्भीर क्षणों से है। ऐसे अवसरों पर कवि ब्रह्म का सौन्दर्य प्रकृति के न केवल कोमल अपितु भयकर रूपों में भी देखता है। इस विरोधाभास को हम तभी समझ सकते हैं जब यह विश्वास कर ले कि विश्व की हर छोटी बड़ी वस्तु एक ही विराट का अंग है,^२ उसी की इच्छा से व्यक्त होता है और उसी में लीन हो जाता है।^३

रहस्यवाद के इन स्थलों पर आनेवाली प्रतीक योजना में व्यजना कार्य करती दिखाई पड़ती है। सुख के लिये 'फूल', दुःख के लिए 'काँटा' नायक के लिए 'पवन' और नायिका के लिए 'मुकुल' के प्रयोग में सामान्य कोटि की लक्षणा है। वह इससे आगे नहीं जाती। किन्तु आत्मा परमात्मा सम्बन्धी प्रतीकों का अर्थ बहुत दूर तक पहुँचकर चमत्कार पैदा करता है। उदाहरणार्थ डॉ० रामकुमार वर्मा का 'एक दीपक किरण कण हूँ' गीत ले। इसकी अंतिम छः पक्तियों में शलभ का अर्थ ले लेने पर 'अमरत्व' और 'मरना' के अर्थ व्यजना द्वारा ही समझ में आते हैं और तभी प्रतीक का सौन्दर्य ग्रहण होता है।

चिर अव्यय के प्रति इन भाव सुमनों के अतिरिक्त छायावादी काव्य में तत्त्व चिन्तन की अन्य धाराएँ भी यहाँ वहाँ बहती दिखाई देती हैं। दर्शन की वैदिक काल से चली आती भारतीय धाराओं और पाश्चात्य भौतिकवादी चिन्ता धाराओं को

१. बीणा : पृ०-४०, ५०, ५१, ७७, पल्लव : ९३, ११३, १२७, गुजन : ३२—इसी सम्बन्ध में देखिये—परिमल : पृ० ६३, १२९, आधुनिक कवि भाग ३ : १२८, १२९

२. प्रसाद : कामायनी : पृ० २६, महादेवी : रश्मि : पृ० ७०

३. महादेवी : रश्मि पृ० ४३

मिलाकर इन कवियों ने युगानुकूल चिन्तन-पद्धतियों को जन्म दिया। इसलिए छायावादी काव्य में कोई भी परम्परा अपने शुद्ध रूप में नहीं मिलती। किसी पर आनन्दवाद, किसी पर सर्ववाद, किसी पर भक्ति-मूलक अद्वैतवाद तो किसी पर बौद्ध दर्शन के दुःखवाद का प्रभाव पड़ा है।^१ किन्तु केवल प्रभाव ही है प्रचार नहीं।

काव्य के उक्त सत्यमूलक तत्त्व के समान ही महत्त्वपूर्ण है काव्य के सुन्दर का कल्पना तत्त्व। यद्यपि सब कालों में सब कलाओं में कल्पना सहायक रही है किन्तु इस युग के काव्य में उसे अत्यधिक मान मिला है। किसी ने उसे कल्पना के कानन की रानी तो किसी ने सुखदायिनी एवं जीवनदायिनी घोषित किया। पश्चिम में भी रोमांटिक कवियों ने कल्पना को ईश्वर के कार्य में सहायक^२ स्वीकार करते हुए आध्यात्मिक वस्तु की पक्ति में बैठाया।

हम कह आए हैं कि छायावादी कविता के तीव्र विकास में कवियों की युवावस्था सहायक हुई है। कैशोरावस्था समाप्त होते न होते कवि ने जिस 'यूटोपिया' की कल्पना की थी (कवि ही क्यों सभी व्यक्ति इस अवस्था में रगीन कल्पनाये करते हैं) वह यथार्थ की चट्टान से टकराकर भग हो गया। फलतः इस व्यक्तिगत दुःख और विश्वव्याप्त दुःख दोनों से जो करुणा-धारा फूटी वही छायावाद में वेदना का कारण है। दुखी हृदय को सान्त्वना देने के लिए कवि अतीत की ओर मुड़ा। काल के व्यवधान से उसकी भीषणता कम हो गई थी। ऊपर से कल्पना का रंग चढ़ जाने से वह और आकर्षक हो गया।

दूसरी ओर विज्ञान में उसकी आस्था दिन दिन बढ़ रही थी। इससे उसे भविष्य की नूतन कल्पना करने की प्रेरणा मिली। इस प्रकार कवि के भूत और भविष्य दोनों ही कल्पना से अतिरंजित हो उठे। इसी का परिणाम था कि जहाँ कहीं उसने वर्तमान का भी वर्णन किया कल्पना का पानी चढाकर ही किया।

कल्पना को सौन्दर्य के उत्कर्ष विधायक तत्त्व के रूप में ग्रहण करना तो उचित था किन्तु जब कल्पना का चमत्कार मात्र दिखाना उद्देश्य बन गया तो बात औचित्य की सीमा पार कर गई। वृक्ष की छाया को 'छायानुवाद, उपमा, भावुकता, अविदित भावाकुल भाषा या कटी छँटी, कविता सी, कहना या स्याही की बूँद को 'योग का नीरव तार, ब्रह्मा माया का संसार या घट में सिंधु सा' कहना किसी प्रकार भी उचित नहीं कहा जा सकता।

विषय वस्तु के विकास में छायावादी कवियों की सर्वश्रेष्ठ देन है प्रेम तथा नारीभावना को उदात्त तथा उच्च भूमि पर प्रतिष्ठित करना। आदि काल में प्रेम

१. डॉ० शम्भूनाथ सिंह : छायावाद युग : पृ० १४२।

२. केदारनाथ सिंह : कल्पना और छायावाद : पृ० ४१

यौन-स्वार्थों के घेरे में घिरा था। सामंती युग मे स्वार्थों के विस्तार के साथ साथ उसके क्षेत्र का भी विस्तार हुआ। इसके दो भेद हो गए—लौकिक और आध्यात्मिक। आध्यात्मिक प्रेम सूफी काव्य मे विस्तार पा गया किन्तु लौकिक प्रेम पुरुष अधिकृत ही रहा। उसका पुष्प बन्द कमरे मे, चहार दीवारी से घिरी बाटिका मे ही खिलता रहा, झरता रहा।

छायावादी कवियों का आराध्य न परम्परागत सगुण ब्रह्म है न निर्गुण ब्रह्म। वह एक ऐसी छाया है जिसका आभास मात्र होता है। विश्वास तो होता है कि कुछ है किन्तु क्या है, यह अच्छी तरह नहीं जाना जा सकता। कभी उसका प्रत्यक्ष दर्शन उन्हें पागल बना देता तो कभी अनेक प्रयत्न करने पर भी वह निकट नहीं आता, समस्त जीवन विरह मे बीत जाता है। इतने पर भी कवि निराश नहीं होता। आराध्य की कृपा पर उसे पूर्ण विश्वास है—

एक दिन थम जायगा रोदन तुम्हारे प्रेम-अंचल में,
लिपट स्मृति बन जायेंगे कुछ कन-कनक सींचे नयन-जल में।^१

लौकिक प्रेम की अभिव्यक्ति उसके सहज आत्मा के गुण के रूप मे हुई है। जैसे आत्मा सब मे व्याप्त है। उसी प्रकार प्रेम भी सब प्राणियों का स्वाभाविक गुण है।^२ यह ससार के सब सम्बन्धों का धारक तत्त्व है। यह न होता तो कौन किसका होता? कौन सहानुभूति रखता? कौन बलिदान करता? तब क्या संसार मे रहने योग्य रहता?^३

अतएव मानव की इस सहजात वृत्ति की अभिव्यक्ति में इतना सकोच क्यों? धर्म और समाज के महन्तों के नियम साहित्य को जकड़े बैठे थे। फलतः व्यक्तिगत प्रेम का विस्तार, उदात्तीकरण हुआ और वह प्रकृति प्रेम तथा विश्व प्रेम की ओर मुड़ गया। यह छायावाद युग के प्रारम्भ की स्थिति थी। शनैः शनैः समाज की स्थिति बदलती गई और कवियों मे भी साहस आता गया। उत्तरकालीन कवियों में ऐसी कुष्ठाओं के दर्शन नहीं होते। उन्होंने खुलकर, व्यक्तिगत प्रेम, विरह-मिलन के चित्र दिये हैं।^४

समग्रतः छायावादी कवियों मे लौकिक प्रेम का विरही स्वर ही अधिक मुखर हुआ है। विप्रलम्भ शृंगार के लगभग सभी बुद्धिगम्य संचारियों का समावेश मिलता

१. निराला : परिमल : पृ० ३२

२. पन्त : पल्लव : पृ० ५९

३. वही : पृ० ६० तथा निराला : अनामिका : पृ० ३२

४. शम्भूनाथ सिंह : छायावाद युग : पृ० १०८

है। सम्भोग शृंगार में इतनी व्यापकता नहीं है। ऐसा लगता है कि इन कवियों को अपने प्रिय को सामने बिठाकर उसके अग प्रत्यग को देखना-सराहना ही अधिक रुचिकर है। वस्तुतः उनका प्रिय है भी इतना सुन्दर कि वह स्वयं अपने को देख ले तो मोहित हो जाय। ऐसे प्रिय के सौन्दर्य वर्णन में कवियों की नूतन सौन्दर्य दृष्टि और कल्पना का अच्छा परिचय मिलता है। रीतिकाल की अतिशयोक्ति अधिकांश में जहाँ तहाँ ऊहायुक्त, सौन्दर्यहीन और ऐन्द्रिकतापूर्ण थी। यहाँ भी सौन्दर्य में मादकता है किन्तु अभिव्यजना की नूतन प्राणली से वह दिव्यता के स्तर पर पहुँची हुई—

चंचला स्नान कर आवे चंद्रिका पर्व में जैसी
उस पावन तरु की शोभा आलोक मधुर थी ऐसी।^१

प्रिया के सभी अंगों का वर्णन होता है किन्तु उपमानों की चकाचौध में उसकी अश्लीलता छिप जाती है।

बाह्य सौन्दर्य की अपेक्षा आत्मिक सौन्दर्य पर कवि की अधिक आस्था है। इसका प्रत्यक्ष वर्णन कही नहीं मिलता। सम्भोग शृंगार के प्रसंगों में ही कुछ सकते तो से इसकी व्यजना हुई है। क्लासिक साहित्य में नायिका-भेद के दो मुख्य आधार हैं—वासना की तीव्रता और उसका आलम्बन। पहले के अनुसार मुग्धा, मध्या और प्रौढा भेद है। दूसरे के अनुसार स्वकीया, परकीया और सामान्या। छायावादी कवियों की प्रियायें सदैव स्वकीयायें रही और अवस्था में मध्या से आगे न बढ़ सकी। सम्भवतः उनकी सूक्ष्मदर्शिनी दृष्टि उतनी मासलता को सहन नहीं कर पाती थी। नायिकाओं पर नारी सुलभ लज्जा और वश की कुलीनता ने हर समय सयम रखा है। इन स्थलों पर आत्मिक सौन्दर्य व्यक्त शब्दों के चयन में कवि विशेष सतर्क रहे हैं।

एक महत्त्वपूर्ण बात और। इन कवियों ने नारी को काम की निम्नतम प्रवृत्ति वासना के कीच से निकालकर समाज के खुले रंगमंच पर आने योग्य बनाया। काम हृदय की आदि वासना है। समाज के लिए हानिकर उसके उद्दाम वेग को रोकने के लिए धर्म का बाँध बाँधा गया। वही काम इस युग के कवियों की प्रेरणा का स्रोत रहा है। उसका नवीन स्वरूप तपस्या भग करनेवाला नहीं है वरन् शिवरूप, सस्कृति का विकास और प्रसार करनेवाला है। कवि प्रसाद ने कामायनी में काम की आकाशवाणी द्वारा इसी बात को स्पष्ट किया है। काम केवल विनाश का कारण नहीं सृजन की प्रेरणा भी है। जीवन का दाँव हारकर बैठ जानेवाले मनु को फिर से कर्म की ओर प्रवृत्त करनेवाली काम की पुत्री कामायनी—जड़ चेतनता की गाँठ, भूल सुधारो

१. प्रसाद : आँसू : पृ० २४ (इसी सम्बन्ध में देखिये—पन्त गुंजन—पृ० ४१) निराला गीतिका : पृ० ५

की सुलझन—ही है। काव्य के उत्तरार्द्ध में यह और भी स्पष्ट हो जाता है। कामायनी ही धर्म, इच्छा और ज्ञान मे समन्वय स्थापित और आनन्द प्रदान करनेवाली है। काम का यह लोकसंग्रही रूप छायावादी काव्य में अत्यन्त कलात्मक रूप मे निखरा है।

इसी से सम्बन्धित प्रश्न है नारी की मुक्ति का। मुक्ति और आनन्दप्रदायिनी नारी स्वयं बन्धन मे रहे। यह कवि को सह्य नही था। द्विवेदी युग मे नारी की महिमा मे जितनी कवितायें लिखी गई उनमे पुरुष की दया भावना ही झाँकती है। विधवाश्रम खोलने, स्त्रियो पर कम अत्याचार करने और उन्हें माता रूपिणी समझने के सम्बन्ध मे खूब नारे लगते किन्तु उनकी मुक्ति की बात कोई नही करता था। आलोच्य काल मे उनकी मुक्ति पर ही अधिक बल दिया गया क्योंकि यही इनकी सब समस्याओं का मूल है। उसको 'सखी' और 'सजनी' शब्दो द्वारा सम्बोधित कर अपने समकक्ष बैठाया। इन सम्बोधनों से स्त्री और पुरुष के बीच जिस प्रगाढ साहचर्य की भावना प्रकट होती है वह पत्नी से नही होती। इस साहचर्य की भावना से छायावादी काव्य मे ऐसे अनेक नवीन सम्बन्धो की झाँकी मिलती है जो प्राचीन साहित्य मे अप्राप्य है।

नारी समाज की जीवनी शक्ति, उसकी अपवित्रता के मल को धोनेवाली है, अतः उसका व्यक्तित्व सामान्य नही दिव्य है। वह अपने विभिन्न पहलुओ से पुरुष की विभिन्न आवश्यकताओं की पूर्ति करती है। इसी कारण से पन्त ने उसे देवी, माँ, सहचरी और प्राण अनेक सम्बोधनों से पुकारा है, किसी एक पुरुष से वैवाहिक सम्बन्ध होने पर नारी कलुषित हो जाती है इस धारणा का उन्होंने तीव्र विरोध किया है। व्यक्ति शरीर से नही मन से कलुषित होता है। विधवा के लिए 'इष्टदेव के मन्दिर की पूजा-सी' उपमा का प्रयोग करना इन्ही कवियो के विशाल हृदय की बात थी। सैद्धान्तिक रूप से यह सब मान्य होते हुए भी व्यवहार मे नारी के कामिनी रूप के ही अधिक दर्शन होते है किन्तु इतना अवश्य हुआ कि वह भारतीय संस्कृति की गौरवान्वित नारी के पद से च्युत कभी नही हुई।

कला पक्ष

छायावाद अपने तीसरे चरण मे अभिव्यजना को प्रणाली मात्र रह गया। पूर्व-कालीन और उत्तरकालीन छायावादी कवियो के विषय और प्रतिपादन मे बहुत अन्तर है। समानता केवल लाक्षणिक और ध्वन्यात्मक प्रणाली मे है। यदि कहे कि छायावाद ने विषय की नवीनता से अधिक अभिव्यजना की नवीनता दी है तो अत्युक्ति न होगी।^१ जिन विषयो का ग्रहण इस युग मे हुआ उस पर पहले भी बहुत कुछ लिखा जा

चुका था किन्तु भाषा पुरानी होने से उनमें सजीवता नहीं थी। छायावाद के उन्नायकों में श्री मुकुटधर पाण्डेय ने अपने छायावाद पर आलोचनात्मक निबन्धों में शैली की इस नवीनता की ओर संकेत किया था, '...ऐसी रचनाओं में शब्द अपने स्वाभाविक मूल्य को खोकर साकेतिक चिह्न मात्र व्यजना-प्रधान हुआ करते हैं।' इस उद्धरण से स्पष्ट है कि छायावादी भाषा के मूल में लक्षणा और व्यजना प्रधान है। इसी बात को कवि प्रसाद ने 'हिन्दी में नवीन शब्दों की भंगिमा स्पृहणीय आभ्यन्तर वर्णन के लिए प्रयुक्त होने लगी। शब्द विन्यास में ऐसा पानी चढा कि उसमें एक तड़प उत्पन्न करके सूक्ष्म अभिव्यक्ति का प्रयास किया गया ... छाया भारतीय दृष्टि से अनुभूति और अभिव्यक्ति की भंगिमा पर अधिक निर्भर करती है। ध्वन्यात्मकता, लाक्षणिकता, सौन्दर्यमय प्रतीक-विधान तथा उपचार वक्रता के साथ स्वानुभूति की विवृति छायावाद की विशेषताये हैं'^२ कहकर स्पष्ट किया। ये सब इस बात के प्रमाण हैं कि छायावादी कवियों ने भंगिति की भंगिमा के लिए सतर्क प्रयास किया। इस प्रकार अनजाने ही उन्होंने ध्वनि के सभी उपकरण जुटा दिये।

छायावाद युग : कलापक्ष

कला पक्ष के अन्तर्गत सर्वप्रथम भाषा तत्त्व आता है। पूर्ववर्ती युग में संस्कृत के तत्सम शब्दों के प्रयोग और कविता के बँधे बँधाये मार्ग पर चलने की प्रवृत्ति थी। चूँकि खड़ी बोली को काव्यक्षेत्र में पदार्पण किये हुए थोड़ा ही समय हुआ था इसलिए उसमें अनगढ़पन भी बहुत था। शब्द भाण्डार को भरने के लिए प्रान्तीय या अंग्रेजी शब्दों के स्थान पर संस्कृत शब्दों के प्रयोग की ओर झुकाव था। ये सभी रीतियाँ इस युग में बदल गईं। इससे भी अधिक महत्त्वपूर्ण कार्य हुआ कोमल शब्दों को गढ़ने का। कवियों ने यह अनुभव किया कि उनकी कोमल अनुभूतियों को आत्मा सहित अभिव्यक्त होने के लिए जिन शब्दों की आवश्यकता है उनका हिन्दी में अभाव है। फलतः कुछ शब्द अंग्रेजी से अनूदित हुए—जैसे, सुनहला स्पर्श (गोल्डेन टच), स्वप्निल मुस्कान (ड्रीमी स्माइल) और कुछ इन्हीं के वजन पर नये गढ़े गए—जैसे, सोने के सुख साज और सोने का ससार। कुछ शब्द बगला के प्रभाव से प्रयुक्त होने लगे—जैसे, शत-शत और राशि-राशि। कहीं कहीं माधुर्य गुण के बनाए रखने के लिए ब्रज के प्रयोग—सपना, किरन आदि—भी रहने दिये हैं। शब्दों की प्रकृति के सम्बन्ध में इस युग के कवियों का अपना दृष्टिकोण था। जहाँ पर 'छूँ' शब्द उपयुक्त है वहाँ स्पर्श से काम नहीं चल सकता। पल्लव की भूमिका में पन्त ने इस पर विस्तार से विचार किया है।^३ शब्द

१. डॉ० नामवर सिंह की 'छायावाद' पुस्तक से उद्धृत : पृ० ९

२. काव्य और कला . पृ०- १२२-१२६

३. पल्लव : पृ० २९

शक्ति की इतनी अनुभूति और उसके प्रयोग मे इतनी सतर्कता हिन्दी साहित्यमे पहली बार बरती गई ।

भाषा के क्षेत्र मे दूसरी स्वतंत्रता लिंग सम्बन्धी थी । शब्द से संकेतित निर्जीव वस्तु की परुषता तथा कोमलता, लघुता और विराट्ता शब्द का लिंग निश्चित करती है । इसी नियम से पन्त 'प्रभात' को और प्रसाद 'अधरे' को स्त्रीलिंग मे प्रयुक्त करते है । पन्त के मत से छोटी बूंद स्त्रीलिंग में और बड़ी बूंद पुलिंग मे प्रयुक्त होनी चाहिये ।

इसके साथ ही दूसरा नियम है जिसमे शब्द की रचना संकेतित वस्तु की प्रकृति द्वारा नियंत्रित होती है । शब्द के उच्चारण मे ही वस्तु की ध्वनि मिलनी चाहिये । यहाँ भी कवियों ने पूरी छूट ली । 'मरुदाकाश' के स्थान पर 'मरुताकाश' की सफाई मे पन्त लिखते है—'मुझे मरुदाकाश ऐसा लगा जैसे आकाश मे धूल भर गई हो—स्वच्छ आकाश देखने को ही नहीं मिलता । इसलिए मैंने उसके बदले 'मरुताकाश' ही लिखना उचित समझा ।' यह चित्र-भाषा-विज्ञान है जिसकी चर्चा प्रथम खण्ड मे हो चुकी है । छायावाद युग की चित्रों की एक बहुत बड़ी देन है । इसमे श्रुति-चित्रों का निराला और वर्ण-चित्रों का पन्त ने विशेष वर्णन किया है ।

उपर्युक्त विवेचन से यह निष्कर्ष निकलता है कि छायावादी काव्य मे शब्दों की व्यंजना शक्ति पर पर्याप्त ध्यान दिया गया है । भले ही ध्वनि सम्प्रदाय की मान्यताओं को सामने रखकर कविता न की गई हो, जो अपेक्षित भी नहीं था, किन्तु उसके सौन्दर्य विधायक नियमों का अपने ढंग से पालन अवश्य हुआ है । नये-नये उपमानों और प्रतीकों की योजना मे धर्म-साम्य से अधिक प्रभाव-साम्य पर बल देना व्यंजना का सूक्ष्म प्रयोग है ।

अग्नेजी के विशेषण विपर्यय (ट्रासफर्ड एपिथेट) अलंकार मे अर्थ-सौन्दर्य-व्यंजना की अद्भुत शक्ति है । हिन्दी कवियों ने इसको पहिचाना और इसका खूब प्रयोग किया । ये विशेषण कृदन्त और शुद्ध दो प्रकार के होते है । इनका दोनों ही रूपो मे प्रयोग हुआ है । 'सिसकता गान' मे सिसकता कृदन्त है और 'विकल कहानी' में विकल शुद्ध विशेषण है । 'सुप्त व्यथा' 'भीत तारक' आदि प्रयोग भी इसी अलंकार के अन्तर्गत आयेगे । ऐसी उक्तियों का सौन्दर्य तब और बढ जाता है जब विशेषण और विशेष्य की प्रकृति भिन्न-भिन्न होती है—जैसे, 'सिसकता गान' । सिसकता और गान दोनों विरोधी प्रवृत्तियाँ है जो एक ही व्यक्ति मे एक ही समय में नहीं पाई जा सकती । इस तरह दोनों के विरोध से एक चमत्कार उत्पन्न हो गया है ।

भारतीय काव्यशास्त्र की व्यवस्था मे विशेषण-विपर्यय लक्षण के एक प्रकार के अन्तर्गत आया । दो वस्तुओं के प्रत्यक्ष विरोध के कारण से पहले मुख्यार्थ का बाध होता है फिर उससे सम्बन्धित एक नये अर्थ की प्राप्ति होती है ।

अर्थ-व्यजना में सहायक उपमा अलंकार शायद सबसे प्राचीन है किन्तु परम्परा यह रही कि मूर्त या अमूर्त उपमेय के लिए मूर्त उपमान ही अधिकतर लाया जाय। उद्देश्य था चित्र उपस्थित कर विषय को स्पष्ट करना। अब काव्य का मुख्य उद्देश्य हो गया है प्रभाव को सम्प्रेषित करना। इसलिए यदि प्रस्तुत मूर्त भी है किन्तु व्यंजना करनी है उसकी कोमलता की तो अमूर्त उपमान ले आने में कोई हानि नहीं। प्रसाद ने कामायनी के लिए अनेक अमूर्त योजनाये इसी धारणा वश की। इस प्रकार विधान न केवल प्रस्तुत की सूक्ष्मता और माधुर्य का बरन् अलौकिकता का भी आभास देता है।

इस शृंखला का अन्तिम तत्त्व 'रचना' है। काव्यशास्त्रियों का वृत्ति-विचार इसी से प्रेरित है। शृंगार में कोमल और असमस्त पदावली, वीर और रौद्र में कठोर और समस्त सघटना का विधान इसी विचार से हुआ है। हम देखते हैं कि छायावादी काव्य में इसका भी पूरा ध्यान रखा गया है। 'राम की शक्ति-पूजा' के आरम्भ में बिना सहायक क्रिया की समस्त पदावली युद्ध की जटिलता को प्रत्यक्ष करने में बड़ी सहायता करती है। इसी भाँति परिवर्तन कविता की समस्त पदावली परिवर्तन की विकरालता उपस्थित करने में सहायक हुई है।

जहाँ तक छन्द-विधान का प्रश्न है पन्त और निराला ने इस क्षेत्र में अनेक नये-नये प्रयोग किये हैं। मुक्त छन्द इस युग की सबसे बड़ी देन है। छन्द शास्त्र के अब तक के किसी नियम का इसमें पालन नहीं होता। निराला इसको 'कवित्त' के गति पर चलनेवाला मानते हैं।^१ कुछ ने इसका विरोध किया। वे कवित्त को हिन्दी का छन्द ही मानने को तैयार नहीं।^२ उनका कहना है कि 'मुक्त काव्य ह्रस्व दीर्घ मात्रिक संगीत की लय पर ही सफल हो सकता है।'^३ जो भी हो, यह सर्वमान्य सत्य है कि इसमें गाने की अपेक्षा पढ़ने की कला (आर्ट आफ रीडिंग) अधिक है। हालाँकि हमने ऐसे कवि भी देखे हैं जो इसे भी कवि सम्मेलनों में गाकर सुनाते हैं।

सक्षेप में यही छायावाद युग की देन है। आधुनिक हिन्दी काव्य भारतेन्दु के काल से आरम्भ होता है। तब से कुछ न कुछ नवीनताये इसमें जुड़ती गईं किन्तु भाव और भाषा का ऐसा संयोग अभूतपूर्व था। कविता की नई धारा दोनों ओर के ऊँचे ऊँचे कगारों को तोड़ फोड़ कर नया मार्ग प्रशस्त करती बड़े वेग से बह निकली। उसके साथ आई हुई मिट्टी ने काव्य-भूमि को भविष्य के लिए और उपजाऊ बना दिया।

१. परिमल, भूमिका भाग : पृ० १९

२. पन्त : पल्लव, भूमिका भाग : पृ० ३८

३. वही : पृ० ४५

विभिन्न ध्वनियों की सोदाहरण व्याख्या

किसी भी साहित्यिक प्रवृत्ति की निश्चित सीमा रेखा निर्धारित करना असम्भव है छायावादी कविता को हम दो विश्व-युद्धों के बीच की कविता कह आए है। इसका कदापि यह अर्थ नहीं है कि सन् १९३९ के बाद छायावादी कवितायें लिखी ही नहीं गईं। या इसके पहले छायावाद की प्रमुख प्रवृत्तियों के अतिरिक्त कोई अन्य धारा ही नहीं बही सन् १९२२ मे श्री माखनलाल चतुर्वेदी ने 'पुष्प की अभिलाषा' जैसी देशभक्ति पूर्ण कविता लिखी किन्तु यह धारा उस युग मे क्षीण ही रही। दूसरी ओर कवि मैथिलीशरण गुप्त द्विवेदी युग की आत्मा लिये 'साकेत' और 'यशोधरा' लिख रहे थे जिनके बीच-बीच मे शायद भूलकर छायावादी गीतों का भी समावेश कर देते थे। स्वयं छायावादी कवियों मे से पन्त मे 'गुजन' के बाद ही प्रगतिवादी लक्षण स्पष्ट होने लगे थे जब कि महादेवी सन् ४२ तक 'दीपशिखा' सी छायावादी प्रौढ रचना देती रही। कवि बच्चन उसके भी बहुत बाद तक 'मिलन यामिनी' के गीत गाते रहे। और निराला प्रगतिवाद और प्रयोगवाद दोनों के विवाद को समाप्त कर फिर उसी पुरानी पद्धति पर 'अर्चना' 'आराधना' करने लग गए।

उक्त कारणों से यद्यपि हमारा कार्य अत्यन्त कठिन हो गया है कि अमुक युग मे किन रचनाओं को ले तथापि युग और कार्य दोनों की प्रवृत्तियों को ध्यान मे रखकर वाञ्छित रचनाओं का चयन किया है। अच्छे उदाहरणों को चुन लेने मे किसी प्रकार का सकोच बाधा नहीं बना है।

लक्षणामूला ध्वनि

लक्षणामूला ध्वनि के लिए तीन बातों का होना आवश्यक है—

१. मुख्यार्थ का बाध
२. दूसरे अर्थ की प्राप्ति और
३. मुख्यार्थ और दूसरे नये अर्थ का उचित सम्बन्ध।

नये अर्थ को मुख्यार्थ की जितनी आवश्यकता रहती है उसके आधार पर इसके दो भेद हैं:—

१. अर्थान्तर संक्रमित—जिसमे वाच्यार्थ अपने गुण विशेष मे संक्रमित हो जाता है यह संक्रमित अर्थ मुख्यार्थ का ही स्वरूप विशेषभूत अर्थ होता है।

२. अत्यन्त तिरस्कृत वाच्य—मे मुख्यार्थ बिल्कुल ही छोड़ दिया जाता है। प्रसंग के अनुकूल मुख्यार्थ एक ऐसे अर्थ की ओर संकेत करता है जो पद के स्वतंत्र प्रयोग से नहीं निकलता।

अर्थान्तर संक्रमित के उदाहरण स्वरूप अधिकांश में ऐसी पंक्तियाँ ली जाती हैं जिनमें एक शब्द दो बार प्रयुक्त होता है—पहला सामान्य अर्थ में और दूसरा विशेष अर्थ में। आलोच्य काल की प्रवृत्ति ऐसे प्रयोगों की ओर नहीं रही। अतः उसमें अत्यन्त तिरस्कृत वाच्य के उदाहरण ही अधिक मिलते हैं। हाँ पुरानी धारा के कवियों में यहाँ वहाँ बहुधा ऐसे प्रयोग मिलते हैं।

गीति काव्य

पदगत अर्थान्तर संक्रमित अविबक्षितवाच्य ध्वनि—

महाराष्ट्र — कुल — देवी उसकी
भी आराध्य भवानी थी ।^१

कवियित्री रानी लक्ष्मी बाई के स्वभाव पर प्रकाश डालना चाहती है। भवानी को पूजने वाले अनेक प्रान्त हैं और सभी प्रकार के व्यक्ति हैं। कोई भी धर्म परायण व्यक्ति भवानी के मन्दिर में सिर झुकायेगा किन्तु स्वभावानुसार प्रत्येक व्यक्ति किसी विशिष्ट देवी अथवा देव में आस्था रखता है। युद्ध-वीर भवानी की उपासना विशेष रूप से करते हैं क्योंकि उसके दैत्य-दलन-कारी रूप से शत्रु के पराभव करने की विशेष प्रेरणा मिलती है। भवानी शब्द यहाँ सामान्य देवता के अर्थ को छोड़कर युद्ध में विजय का वरदान देनेवाले देवता के अर्थ में संक्रमित हो गया है—अर्थ के संक्रमण के साथ ही रानी लक्ष्मीबाई के वीर स्वभाव की व्यञ्जना हो जाती है—यही कवियित्री का अभीष्ट अर्थ है। रानी का महाराष्ट्र प्रान्त-वासियों में साधारणतया पाया जानेवाला वीर-स्वभाव था। नारी होने से उसमें कोई परिवर्तन नहीं आया था यही कवियित्री को कहना है।

पदगत अत्यन्त तिरस्कृत अविबक्षितवाच्य ध्वनि—

रूपहले सुनहले आम्र बौर
नीले पीले औं ताम्र मोर
रे गन्ध अन्ध हो ठौर-ठौर

उड़ पाँति पाँति में चिर उन्नम
करते मधु के बन में गुंजन ।^२

यहाँ तीसरी पंक्ति में 'अध' पद में मुख्यार्थ का बाध है। कोई भी भौरा गन्ध से अन्धा नहीं हो सकता। गन्ध का सम्बन्ध नाक से है और अन्धेपन का आँख से। अतः मुख्यार्थ पूरी तरह अनुपपन्न हुआ। उपपन्न अर्थ अधे व्यक्ति की कुछ विशेष-

१. सुसद्रा कुमारी चौहान : मुकुल : पृ० ६४

२. सुमित्रानन्दन पन्त . गुंजन : पृ० १०

ताओ से निकलता है। ठीक ठीक न देख सकने के कारण वह इधर उधर टकराता लड़खड़ाता राह-बे-राह चलता है। इसी से मिलता जुलता व्यवहार मद्यप का होता है। अतः 'गन्ध-अन्ध' का लक्ष्यार्थ निकला कि भौरे पुष्प-गन्ध पाकर अपने को भूल गये है सुगन्धित फूल पर जा बैठने के लिए पागल हो गए है। जैसे अन्धा व्यक्ति कुछ नहीं देख पाता उसी प्रकार भौरे भी आगे की कोई बात न सोचकर टोली की टोली मे निकल पड़े है। यहाँ भौरो का मस्त होकर इधर उधर उडना व्यग्य है। पन्त से ही एक और उदाहरण द्रष्टव्य है —

तुम्हारे छूने मे था प्राण
संग में पावन गगा - स्नान
तुम्हारी वाणी मे कल्याणि
त्रिवेणी की लहरों का गान ।^१

इस छन्द के कई पदो मे लक्षणा है। हम केवल 'प्राण' पद को लें। उक्ति प्रिया के (व्यापक अर्थ मे नारी के) प्रति है। मुख्यार्थ है—'हे प्रिये तुम्हारे छूने से मुझमें प्राणो का संचार हो जाता था। कवि न तो मृत है और न किसी नारी के छूने से मृतक जीवित ही हो सकता है। भिन्नार्थ को प्राप्त करने मे मृतक और जीवन्तकी सूक्ष्म तुलना सहायक होती है। मृत शरीर की अपेक्षा प्राणवान शरीर क्रियाशील होता है। अतः उपपन्न अर्थ यह निकला कि जिस प्रकार सजीवनी सुधा देने से मृतक जीवित हो उठता है, कर्म करने लग जाता है उसी प्रकार हे प्रिये तुम्हारे निकट आने से तुम्हारे मृदुल स्पर्श से मेरा समस्त अवसाद अकर्मण्यता समाप्त हो जाती है और मुझमे नयी शक्ति नया जीवन भर जाता है। यहाँ प्रिया का (व्यापक अर्थ मे नारी का) प्रेरणादायिनी होना व्यग्य है। मुख्यार्थ के पूर्ण त्याग से अत्यन्त तिरस्कृत वाच्य है और 'प्रेरणादायिनी' वस्तु व्यजना मुख्य होने से यह ध्वनि का उदाहरण है। प्रयोजन रूप व्यग्य है तुम्हारी प्रेरणा से मैं उन्नति के पथ पर बढ जाता था।

उक्त पद्धति से ही 'गगा-स्नान' और 'त्रिवेणी की लहरो का गान' पदो से पवित्र कर देने की शक्तिमत्ता का अर्थ ध्वनित होता है।

नव मेघों को रोता था जब चातक का बालक मन
इन आँखों में करुणा के धिर धिर आते थे सावन ।^२

इन पंक्तियो मे 'बालक मन' पद मे मुख्यार्थ का बाध है। चातक का मन बालक का मन नहीं हो सकता। यदि चातक शावक की बात कही जा रही है तब

१. पन्त : पल्लव : पृ० ७२

२. महादेवी बर्मा रश्मि . पृ० ३२

‘बालक’ शब्द की आवश्यकता क्या। अतः बालक का सामान्य अर्थ त्याग कर उसके भोलेपन और हठ का अर्थ ग्रहण करना पड़ेगा, लक्ष्यार्थ हुआ भोला चातक बादलो की निष्ठुरता न समझता हुआ उन्ही के प्राप्त जल को पीने की जिद ठाने था। भोला मन इस अर्थ में भी कि अभी बादलो के आने का समय नहीं हुआ है किन्तु फिर भी वह उन्हे बुलाए चला जा रहा है। व्यग्य है वह ऋतु जब चातक ‘पिउ-पिउ’ बोलता है।

इसी प्रकार आँखों में करुणा के सावन घिर आने की बात है। लक्ष्यार्थ है आँखों में वाष्प राशि का छा जाना। ध्वन्यर्थ है मन का कोमल स्वभाव। महादेवी का ही दूसरा उदाहरण ले:—

तुम्हें बाँध पाती सपने में

* * *

रचती कितने स्वर्ग एक

लघु प्राणों के स्पन्दन अपने में।^१

दूसरी पंक्ति में ‘स्वर्ग’ पद का वाच्यार्थ अविबक्षित है। प्राणों के स्पन्दन में स्वर्ग की रचना नहीं हो सकती। अतः किसी वैभवशाली स्थान या वस्तु का अर्थ ग्रहण करना होगा। लक्ष्यार्थ हुआ—यदि स्वप्न जैसे क्षणिक और मायामय अवसर में भी तुम्हें बाँध पाती तो उस एक क्षण में भी मुझे सुख की प्राप्ति हो जाती। प्रिय के प्रति आसक्ति का आतिशय ही यहाँ व्यग्य है।

कवि बचन की दो पंक्तियाँ है—

मिट्टी का तन मस्ती का मन

क्षण भर जीवन मेरा परिचय।^२

इनमें प्रत्यक्षतः प्याले की चर्चा प्रतीत होती है किन्तु कवि का अभिप्राय मानव शरीर से है। अतः तत्सम्बन्धी व्याख्या ही अभीष्ट है। यहाँ तन पर मिट्टी का आरोप है। तन मिट्टी का नहीं मास और रक्त का होता है। सामान्य अर्थ का बाध होने से ‘मिट्टी’ पद ‘तुच्छता’ लक्ष्यार्थ का बाध कराता है। इसलिए अत्यन्त तिरस्कृत वाच्य लक्षणा हुई। इससे व्यग्य रूप अर्थ निकला कि तन जैसी तुच्छ वस्तु का अभिमान क्या। उसके प्रति इतना मोह क्यों। अथवा यह कि जब तन के स्थायित्व का कोई भरोसा नहीं तो जीवन के इन थोड़े से क्षणों को क्यों न आनन्द से भर लिया जाय।

१. महादेवी वर्मा : नीरजा : पृ० ९

२. सोपान : पृ० ४७

इनकी गाथा छोड़ चलें हम झाँसी के मैदानों में
जहाँ खड़ी है लक्ष्मीबाई मर्द बनी मर्दानों में ।^१

कवयित्री रानी लक्ष्मीबाई के साहस के प्रति अत्यन्त आस्थावान है। उसे विश्वास है कि जो कार्य मर्द नहीं कर सकते उसे करने का साहस रानी में है। रानी मर्द नहीं बनसकती अतः मर्द का शौर्यपूर्ण व्यक्ति अर्थ लेना होगा। लक्ष्यार्थ हुआ रानी वीरता की मूर्ति बनी खड़ी है। व्यंग्यार्थ हुआ जिन अंग्रेजों से सामना करने का साहस अनेक राजाओं में नहीं था उन्हीं से लोहा लेने और या तो विजयी होने या लडते लडते प्राण देने का व्रत लिए रानी खड़ी थी। कहाँ खड़ी थी? 'मर्दानों में' रानी के साथ में मर्द-पुरुष थे ही फिर अभिधा द्वारा उनके कथन की आवश्यकता क्या थी? यहाँ भी मुख्यार्थ का बाध है। मर्द अपने मुख्यार्थ को त्याग कर साहसवाले मर्द के अर्थ में संक्रमित हो गया है। मर्द कायर भी हो सकते हैं किन्तु युद्ध क्षेत्र में केवल साहसी ही डट सकते हैं। अभीष्ट अर्थ है वे व्यक्ति जो प्राणों का मोह त्यागकर आये थे। अब संपूर्ण पक्ति का व्यंग्यार्थ हुआ कि रानी की सेना के पुरुष यद्यपि अत्यन्त साहसी थे जो अंग्रेजों के विरुद्ध लड़ने के लिए तैयार थे किन्तु उनके साहस का आधार मुख्य रूप से रानी का साहस ही था। इसलिए श्रेयरानी को मिलना चाहिये न कि शेष सेना को।

एक उदाहरण कविवर नरेन्द्र शर्मा से भी लें—

मैं तो चिर पथिक प्रवासी हूँ
था इतना ही निवास मेरा
रोकर मत रोको राह विचश
यह पारद-पद जीवन मेरा ।^२

अन्तिम पक्ति में 'पद' वस्तु पर 'पारद' वस्तु का आरोपण है। पाव पारे नहीं होते 'पारद' पद चञ्चलता अस्थिरता का भी अर्थ देता है। इस भिन्नार्थ से पद का सम्बन्ध जुड़ जाने पर अर्थ निकला—मैं घुमक्कड़ हूँ किसी एक स्थान पर अधिक दिनों तक नहीं ठहरता। इससे प्रयोजन रूप अर्थ निकला तुम्हारे रोने से मेरा मन पिघल जाय यह असम्भव है। मुझे किसी स्थान का मोह नहीं है। इसलिए तुम्हारा रोना देखकर मैं रुकनेवाला नहीं। अपने स्वभाववश यहाँ से चला ही जाऊँगा।

अब तक हमने जितने उदाहरण दिये हैं उनमें केवल एक पद ही लक्षक होता था। सम्पूर्ण वाक्य ही जहाँ लक्षक हो ऐसे उदाहरण कम मिलते हैं। जयशंकर प्रसाद की दो पक्तियाँ हैं—

सुमन कुमारी चौहान . मुकुल : पृ० ७२
नरेन्द्र शर्मा : प्रवासी के गीत : पृ० १४

सुना है दधीचि का वह त्याग हमारी जातीयता विकास ।
पुरन्दर ने पवि से है लिखा अस्थि-युग का मेरे इतिहास ॥^१

कवि भारत के गौरव का गान कर रहा है, एक समय था जब हड्डियों के हथियार बनाये जाते थे । उस युग में दधीचि की हड्डियों से इन्द्र का वज्र आयुध बना । गौरव की बात यह कि असुरों के दमन के लिए दधीचि ने स्वयं अपने प्राण त्याग किये । दूसरी पक्ति में 'पवि से है लिखा' वाक्य लक्षक है । वज्र से कोई चीज लिखी नहीं जा सकती, अतः मुख्यार्थ का बाध हुआ । लक्ष्यार्थ है इन्द्र ने वज्र से वृत्रासुर राक्षस को मार कर अस्थि युग का गौरव प्रदान किया है । वज्र से लिखे जाने के कारण इतिहास के अमित होने की ध्वनि मिलती है । इसलिए व्यंग्यार्थ हुआ वज्र से सम्बन्धित आत्मत्याग और असुर दलन की घटनायें भारत के गौरव-मय अस्थि-युग को सदैव अमर रखेगी ।

अभिधामूला असंलक्ष्यक्रम ध्वनि—

इस ध्वनि में वाच्यार्थ से व्यंग्यार्थ तक पहुँचने का क्रम तो होता है किन्तु समय इतना कम होता है कि क्रम का पता नहीं चलता । इसीलिए इसे असंलक्ष्यक्रम कहते हैं और मूल में अभिधा होने से अभिधामूला । इसके अन्तर्गत रस रसाभास स्थायीभाव भावाभास और सचारी भाव सब आते हैं । भाषा के जिस तत्त्व से ये प्रकाशित होते हैं उसके अनुसार इसके छ. प्रकार माने गए हैं—पदगत पदाशगत वाक्यगत रचनागत वर्णगत और प्रबन्धगत ।

१—पदगत असंलक्ष्यक्रम ध्वनि—

आज रहने दो यह गृह-काज ।

प्राण रहने दो यह गृह-काज ॥^२

कवि की उक्ति अपनी प्रिया के प्रति है, वातावरण मादकतापूर्ण है । प्रेमी की इच्छा है कि उसकी प्रिया उससे बात करे उसके निकट बैठे किन्तु वह घर का काम किये जा रही है, न जाने कर्तव्य भावना से न जाने लाज से । इससे कवि के मन में रति भाव और उद्दीप्त होता है, अतः पहले वह अपनी अधीरता प्रकट करता हुआ कहता है कि घर के काम तो नित्य ही होते रहते हैं किन्तु ऐसा वातावरण कदाचित् फिर न आए । रोम-रोम में सिहरन पैदा कर देने वाला दिन शायद फिर न आए । कौन जानता है कल क्या हो जाय ? 'आज' शब्द से प्रेमी का अर्थ व्यंग्य है । किन्तु उसे लगता है सम्भवतः वह अपनी व्याकुलता पूरी तरह प्रकट

१. जयशंकर प्रसाद : प्रसाद संगीत : पृ० ९८

२. सुमित्रानन्दन पन्त : गुंजन : पृ० ५१

नही कर पाया है इसलिए दूसरी पक्ति मे 'प्राण' सम्बोधन को रख देता है। नायिका स्वकीया है नायक के वचन अनुभाव है। उनमे 'प्राण' पद विशेष रूप से प्रयुक्त होकर प्रेमाधिक्य व्यजित करता है। अतः यहाँ पद्गत सम्भोग श्रुगार असलक्ष्यक्रम ध्वनि है।

विरह की घड़ियाँ हुईं अलि मधुर मधु की यामिनी सी।^१

इस वाक्य मे आराधिका का विरह वर्णित है, विरह दशा में एक ऐसी भी अवस्था आती है जब प्रिय का नाम रटते-रटते प्रिया स्वयं प्रियमय हो जाती है उसका प्रिय से तादात्म्य हो जाता है। यह साधना की अन्तिम सीढी है। प्रियमय हो जाने पर विरह का ज्ञान भी नहीं रहता। भ्रान्ति के कारण विरह जन्य दुःखानुभूति मिलन की सुखानुभूति मे परिणत हो जाती है। इस वाक्य मे विरह की उस अवस्था की व्यजना करनेवाला पद 'मधुर' है। आराधिका कहती है कि अब तो विरह की घड़ियाँ भी उतनी ही मधुर हो गई है जितनी मिलन की राते थी। यदि संचारी भावो मे से किसी के अन्तर्गत इसे रख सकते है तो उन्माद के जिसमे यथार्थ ज्ञान भूल जाता है। अतः यहाँ उन्माद से पुष्ट विप्रलम्भ श्रुगार ध्वनित है। 'मधुर' पद से ध्वनित होने के कारण पद्गत है।

२—पदांशगत असलक्ष्यक्रम ध्वनि—

सिखा दो ना हे मधुप कुमारी
मुझे भी अपने मीठे गान
कुसुम के चुने कटोरों से
करा दो ना कुछ-कुछ मधुपान।^२

कवि पन्त प्रकृति पर अनुरक्त है, उसके कण कण से उन्हे प्रेम है। यहाँ कवि अनुभव करता है कि प्रकृति की तुलना मे वह बहुत साधारण है। मधुप-कुमारी के गुञ्जन में जो माधुर्य है वह उसके गीतो में नहीं है। इसलिए वह उससे अनुरोध करता है कि मेरे गीतो मे भी ऐसी ही मिठास भर दो। यहाँ 'ना' पदांश कवि के आन्तरिक भाव को प्रकट करने में अत्यन्त सफल हुआ है। प्रार्थना, निवेदन, दैन्य, अभिलाष आदि उसके मन के समस्त भाव 'ना' से ध्वनित हो रहे है। महादेवी जी का निम्न उदाहरण भी इसी प्रकार है—

कोकिल गा न ऐसा राग
मधु की चिर प्रिया यह राग।^३

१. महादेवी वर्मा : सांध्यगीत : पृ० ३४

२. सुमित्रानन्दन पन्त : पल्लव : पृ० ८०

३. सांध्यगीत : पृ० ८७

इसकी प्रथम पंक्ति 'नही' के दो रूप 'न' और 'मत' के भेद को स्पष्ट कर देती है 'न' कहने से अनुरोध ध्वनित होता है 'मत' कहने से नहीं होता। 'मत अरुण धूँघट खोल री' कहने से ऐसा लगता है मानो किसी को उपदेश दिया जा रहा हो—देखो यदि तुम यह काम करोगी तो हानि उठानी पड़ेगी। किन्तु ऊपर की पंक्ति में प्रयुक्त ~~से~~ से ऐसा लगता है कि न तो कोकिला को आज्ञा दी जा रही है न उपदेश दिया जा रहा है वरन् मनुहार की जा रही है। मनुहार करनेवाली का सम्पूर्ण दैन्य 'न' पदांश में सिमट आया है। 'कोकिल गा मत ऐसा राग 'पंक्ति में यह बात किसी भी तरह नहीं आ सकती—

दुःख ही जीवन की कथा रही
क्या कहूँ आज जो नहीं कही।^२

पूर्व उदाहरणों की भाँति यहाँ भी 'ही' पदांश कवि की मानसिक थकान को स्पष्ट कर देने में अत्यन्त समर्थ है। सबके जीवन का एक भाग सुखमय और एक भाग दुःखमय होता है। पर ऐसा भी क्या जीवन जिसमें आरम्भ से अन्त तक दुःख ही दुःख हो। भगवान कभी तो सुख देता। व्यक्ति कहीं तक उसको सहे और चुप रहे। दुःख के आधिक्य से उत्पन्न ग्लानि भाव 'ही' पदांश से ध्वनित है। इसी प्रकार का पदांश 'तो' है जिसका अत्यन्त सार्थक प्रयोग भक्ति भाव पूर्ण वाक्यों में होता है—
३—वाक्यगत असंलक्ष्यक्रम ध्वनि—

कितने जीवन से करता—
आया प्राणों का संचय
पर अभी न हो पाया है
अपने प्रियतम से परिचय।^३

छायावाद की रहस्यवाद शाखा के अन्तर्गत आनेवाली ये पंक्तियाँ आत्मा और परमात्मा के सम्बन्ध पर प्रकाश डालती हैं। आत्मा प्रत्येक जन्म में साधना करती है इस हेतु कि अनन्त सौन्दर्ययुक्त परमात्मा का निकट सम्पर्क पा सके उसे देख सके पहिचान सके किन्तु शरीर में इन्द्रियों की सहायता युक्त होने पर आत्मा माया के कारण परमात्मा से दूर रहती है और शरीर त्यागने पर शुद्ध चेतना स्वरूप पाने पर वह अनुभूति शून्य हो जाती है। उस स्थिति में ज्ञानेन्द्रियों के बिना परिचय पाये तो कैसे। यही कारण है कि अनेक जन्म लेने के बाद भी प्रियतम परमात्मा उसके लिए

१. नीरजा : पृ० ८१

२. निराला : अनामिका : पृ० १३४

३. डॉ० रामकुमार वर्मा : चित्ररेखा : पृ० ३८

अपरिचित ही है। तज्जन्म घोर नैराश्य उक्त वाक्य से व्यजित है। निराशा खेदयुक्त होने से यह वाक्यगत खेद भाव ध्वनि का उदाहरण हुआ।

किसने मरोड़ डाला बादल
जो सजा हुआ था सबल घोर
केवल पर भर में बिया हाथ
किसने विद्युत का हृदय चीर
इतना विस्तृत होने पर भी
क्यों रोता है नम का शरीर।^१

आत्मा परमात्मा के रहस्यपूर्ण सम्बन्धो की खोज करनेवाली ये पक्तियाँ कवि के व्याकुल हृदय का स्वच्छ प्रतिबिम्ब है—आत्मा परमात्मा का बिलगाव नहीं सह पाती। विरहावस्था मे यह अचानक असीम वेदना का अनुभव करती है और उसके साथ ही अविरल अश्रुधार बह निकलती है। प्रकृति मे भी उसे पावस के दर्शन होते है जो उसकी अवस्था से पूर्ण साम्य रखता है। वह सोचती है इतने विस्तृत शरीरवाले और सज्जित वीर की यह दशा किसने की। कोई शत्रु तो हो नहीं सकता। अतः निश्चय ही यह भी अपने प्रियतम के वियोग मे व्याकुल है। बादल की व्याकुलता का वर्णन कर कवि अपनी व्याकुलता की ओर संकेत कर रहा है। ईश्वर से अलग होने पर आत्मा किसवेदना का अनुभव कर रही है वही उक्त पक्तियों मे व्यग्य है। अतः यहाँ भगवद्विषयक रति भाव ध्वनित है। इस कविता की 'यह निर्झर मेरे ही समान किसने व्याकुल की है अश्रुधार' पक्ति मे भी यही ध्वनित है।

इस सम्बन्ध मे महादेवी की ये पक्तियाँ भी द्रष्टव्य है—

नहीं अब गाया जाता देव
थकी अंगुली, है ढीले तार
विश्व वीणा मे अपनी आज
मिलालो यह अस्फुट झंकार।^२

ऊपर की प्रथम दो पक्तियो मे 'श्रम' संचारी भाव का आभास होता है किन्तु कवियित्री वास्तव मे न तो कोई वाद्य बजा रही है न गा रही है। इसलिए श्रम भाव का प्रश्न नहीं उठता। वह कहना यह चाहती है कि वह अब तक आराध्य को रिझाने के लिए जिन भावनाओ को अभिव्यक्ति देती आ रही थी उनसे उसे सन्तोष नहीं हुआ। उसने अनुभव किया कि प्रिय को अपने प्रयत्नो से नहीं प्राप्त किया जा सकता। उसकी

१. वही : पृ० ५

२. महादेवी बर्मा : नीहार : पृ० १०

प्राप्ति उसी की कृपा पर निर्भर करती है। कृपा प्राप्ति के लिए अपनी अकिंचनता स्वीकार करना आवश्यक है। उपर्युक्त वाक्यों में यही स्वीकृति है। इस प्रकार यह वाक्य प्रकाश्य दैन्य ध्वनि का उदाहरण हुआ चूँकि दैन्य किसी अन्य स्थायी भाव के आश्रित नहीं है इसलिए संचारी न होकर मात्र भाव है।

रचनागत वर्णगत और प्रबन्धगत असलल्यक्रम ध्वनियों के बीच कोई निश्चित विभाजक रेखा खींचना बड़ा कठिन है। भाव के अनुसार चुनी गई रचना—सघटना वैदर्भी आदि में काफी हद तक वर्णों का भी ध्यान रखा जाता है। वर्णों के चयन से रचना—सघटना में ओज—माधुर्य गुण स्वभावतः आ जाते हैं और प्रबन्ध तो इन दोनों से युक्त होता ही है। किसी प्रबन्ध में यदि रौद्र रस की व्यंजना करनी है तो पूर्णतया कोमल वर्णों से ही काम नहीं चलेगा। इसी प्रकार शृंगार रस की व्यंजना में यदि समस्त पदावली और श्रुति—कटु वर्णों की भरमार कर दी जाय तो अवश्य ही रसभंग हो जायगा। इसलिए यदि तीनों प्रकार की ध्वनियों का विचार करते समय केवल प्रधानता का ही विचार हो सकता है। ऐसा भी हो सकता है कि किसी प्रबन्ध प्रकाश्य ध्वनि में प्रथम दो भी पूर्ण सहयोग दे रहे हों।

४. रचनागत असलक्ष्यक्रम ध्वनि—

मेरे दुःख में प्रकृति न देती
क्षण भर मेरा साथ
उठा शून्य में रह जाता है
मेरा भिक्षुक हाथ
मेरे निकट शिलार्ये पाकर
मेरे श्वास-प्रवाह
बड़ी देर तक गुंजित करती
रहती मेरी आह

‘मर-मर’शब्दों में हँसकार पत्ते हो जाते मौन
भूल रहा हूँ स्वयं इस समय मैं जग में हूँ कौन।’

इन पक्तियों में कवि का दैन्य भाव किसी एक पद या वाक्य से ध्वनित न होकर समस्त रचना से हो रहा है। दुखी मनुष्य अपने दुःख का वर्णन करते समय बीच बीच में ठन्डी साँस भरता जाता और दीर्घ निःश्वास छोड़ता जाता है। ठीक उसी प्रकार यहाँ असमस्त—पदावली के बीच में ‘भिक्षुक हाथ’ और ‘श्वास प्रवाह’ आदि समस्त पद साक्षात् ‘आह’ की ध्वनि देते प्रतीत होते हैं जिससे दैन्य की तत्काल व्यंजना हो

जाती है। रचनागत अभिधा मूला ध्वनि में वाक्यों की आवृत्ति भी ली जा सकती है। भावों की तीव्रता व्यंजित करने में इसकी अद्भुत क्षमता का परिचय मिलता है।

बहुत बड़ी आशा से आई हूँ
मत कर तू मुझे निराश
एक बार बस एक बार तू
जाने दे प्रियतम के पास ।^१

तीसरी पंक्ति में 'एक बार' की आवृत्ति 'दैन्य' भाव को ध्वनित कर रही है।

५. वर्णगत असलक्ष्यक्रम ध्वनि—जितने अंशों में वर्ण रचना पर आश्रित है उतने ही अंशों में वर्ण रचना पर आश्रित है। वर्ण का कोई स्वतंत्र स्थान नहीं है। शृंगार में कोमल और रौद्र में कटु वर्णों के प्रयोग का विधान तो प्राचीन आचार्य कर गये हैं किन्तु सचारियों की अभिव्यजना में वर्ण—चयन इस युग के कवियों की अपनी सूझ है। पन्त की कुछ पक्तियाँ हैं—

आज चंचल-चंचल मन प्राण
आज रे शिथिल-शिथिल तन भार
आज दो प्राणों का दिन-मान
आज संसार नहीं ससार ।^२

छन्द की दूसरी पंक्ति में आलस्य व्यंग्य है। उसको प्रकाशित करनेवाले वर्ण 'थ' और 'ल' हैं। यदि ये न होते तो आलस्य में शरीर के ढीलेपन की व्यजना न हो पाती। गाँवों में अत्यधिक गर्मी से व्याकुल होकर शिथिल गिर पडने के लिए 'लुथ-डक' शब्द का प्रयोग करते हैं। देखिये यह शब्द ध्वन्यार्थ व्यंजना में कितना शक्ति सम्पन्न है।

बह चली अब अलि शिशिर-समीर
काँपी भीरु मृणाल-बृन्त पर
नील-कमल कलिकाएँ थर थर
प्रात अरुण को करुण अभ्रु भर
लखतीं अहा अधीर ।^३

उद्धरण में भाव का आश्रय कमल-कलिकाएँ मानवेतर प्रकृति होने से भावाभास का उदाहरण है किन्तु कवि के दृष्टिकोण से उसमें दैन्य भाव ही मानना पड़ेगा

१. सुभद्राकुमारी चौहान : मुकुल : पृ० ३२

२. पन्त : गुंजन : पृ० ५१

३. निराला : गीतिका : पृ० १०

क्योंकि प्रकृति को भी मनुष्य की ही भाँति चेतन समझना छायावाद की पहली शर्त है। दैन्य भाव की व्यंजना शरीर के कम्प अनुभाव से होती है जिसकी व्यंजना के लिए कवि ने 'र' वर्ण का अधिक प्रयोग किया है। इस प्रकार यहाँ वर्णप्रकाश्य दैन्य भावाभास ध्वनि सिद्ध होती है। निम्न उदाहरण में वर्ण की शक्ति का सर्वाधिक आश्रय लिया गया है।

तोड़ो, तोड़ो, तोड़ो कारा
पत्थर की, निकलो फिर,
गंगा - जल - धारा !
गृह गृह की पार्वती ।
पुनः सत्य-सुन्दर-शिव को सँवारती
उर-उर की बनो आरती।—
भ्रान्तों की निश्चल ध्रुवतारा।—
तोड़ो, तोड़ो, तोड़ो कारा !^१

कवि का उद्देश्य न केवल उत्साह भाव की व्यंजना अपितु उसका संचार करना भी है। अभीष्ट भाव वर्ण और रचना दोनों से प्रकाश्य है। प्रथम और अन्तिम पक्तियों में 'त' और 'ड़' वर्ण किसी वस्तु के सचमुच टूटने की प्रतीति कराते हैं। बीच बीच में समस्त पदावली भावों को एक झटका सा देती है। आश्रय का आरोपण जनता पर करना पड़ेगा। प्रोत्साहन के शब्द उद्दीपन के अन्तर्गत आयेंगे। किन्तु आलम्बन, रूढियों, के अति सूक्ष्म और परोक्ष होने से भाव रस की कोटि तक नहीं पहुँचा है। अतः यह भी भाव ध्वनि का उदाहरण हुआ।

६—प्रबन्धगत असंलक्ष्यक्रम ध्वनि—

वह आता—
दो टूक कलेजे के करता पछताता पथ पर आता ।
पेट पीठ दोनों मिलकर हैं एक
चल रहा लकुटिया टेक
मुट्ठी भर दाने को—भूख मिटाने को
मुँह फटी पुरानी झोली का फँलाता—
दो टूक कलेजे के करता पछताता पथ पर आता ।
साथ दो बच्चे भी हैं सदा हाथ फँलाये
बाएँ से वे मलते हुए पेट को चलते
और दाहिना दया-दृष्टि पाने की ओर बढ़ाए ।

मूख से सूख ओंठ जब जाते
 दाता-भाग्य-विधाता से क्या पाते ।
 घूंट आँसुओं के पीकर रह जाते
 चाट रहे जूठी पत्तल वे कभी सड़क पर खड़े हुए
 और झपट लेने को उनसे कुत्ते भी है अड़े हुए ।^१

इस प्रबन्ध में भिक्षुक और उसके साथ के बच्चे आलम्बन विभाव है। बूढ़े का अत्यन्त दुर्बल होना बच्चों का पेट मलना ओंठों का सूखना आँसुओं में आँसू भर आना और जूठी पत्तल चाटना उद्दीपन विभाव है। यहाँ दर्शक के अनुभावों के वर्णन की आवश्यकता नहीं है क्योंकि कवि स्वयं दर्शक है। कवि का उसको देखकर काव्य रचना करना ही करुणा भाव की तीव्रता का द्योतक है। आलम्बन और उद्दीपन का वर्णन ही इस प्रकार का है कि बिना अनुभाव के केवल दैन्य सचारी से पुष्ट करुण रस की व्यञ्जना हो जाती है।

स्थानाभाव से अन्य प्रबन्धगत ध्वनियों के उदाहरण न देकर सकेत मात्र किया जा रहा है।

कवि निराला की 'वह तोड़ती पत्थर'^२ शीर्षक कविता दैन्य भाव-ध्वनि का एक और सुन्दर उदाहरण है। सम्पूर्ण कविता में आलम्बनगत उद्दीपन विभाव के स्थान पर बाह्य उद्दीपन विभाव का अधिक वर्णन हुआ है। आलम्बन पर वातावरण के प्रभाव का वर्णन न होने के करुणा भाव उद्बुद्ध मात्र दशा में रह गया है पुष्ट नहीं हो पाया। इस कारण वह भाव-ध्वनि का ही उदाहरण माना जायगा।

इन्ही का एक दूसरा गीत है 'नयनों के डोरे लाल गुलाल भरे खेली होली'^३ नायिका स्वकीया है। चुम्बन लेने पर लज्जा से लाल हो जाती है इसलिए मध्या है। उरोज कठिन हैं इसलिए युवा है। नायक नायिका परस्पर रति भाव के आलम्बन और आश्रय है। चूँकि अधिकांश में नायिका के ही अनुभावों का वर्णन हुआ है अतः नायक की प्राक् क्रीड़ाएँ उद्दीपन विभाव है। लज्जा, हास, श्रम संचारी है। इनसे पुष्टि रति भाव श्रुगार रस की कोटि तक पहुँच गया है। सम्पूर्ण प्रबन्ध के आश्रित होने से प्रबन्ध-प्रकाश्य है।

'वे दिन कितने सुन्दर थे'^४ मुख पंक्ति से प्रसाद ने एक गीत लिखा है। आधुनिक कविता की प्रवृत्ति गीतों की ओर अधिक है वे भी छोटे गीत। गीत की

१. निराला : परिमल : पृ० १३३ ।

२. निराला : अनामिका : पृ० ७९

३. निराला : गीतिका : पृ० ४६

४. प्रसाद : लहर : पृ० २७

यह विशेषता है कि उसमे आरम्भ से अन्त तक कवि की एक ही मनःस्थिति का परिचय मिलता है। अनुभावों का प्रश्न ही नहीं उठता क्योंकि गीत में अभिव्यक्त भाव का आश्रय स्वयं कवि है। अतः स्थायी भाव का आरोपण कवि की मानसिक अवस्था को देखते हुए अपनी कल्पना से करना पड़ता है। उपरिनिर्दिष्ट गीत में यह मान लेना पड़ेगा कि कवि की अपनी प्रिया (भले ही काल्पनिक हो) से वियोग होने पर मिलन के दिनों की 'स्मृति' की मनःस्थिति है। सम्पूर्ण कविता में 'स्मृति' भाव व्यक्त हुआ है। आरोपित वियोग से स्थायी भाव रति होगा। उसी को पुष्ट करने के कारण स्मृति संचारी कहलायेगा। इस प्रकार इस गीत में स्मृति से पुष्ट रति भाव का वियोग पक्ष ध्वनित है। 'स्मृति' अत्यन्त क्षीण संचारी है रस प्रक्रिया के अन्य तत्त्व भी नहीं है इसलिए रति भाव पुष्ट होकर रस दशा तक नहीं पहुँच सका है। अतएव यह भाव ध्वनि का उदाहरण हुआ।

कवि बच्चन का गीत है 'था तुम्हे मैने रलाया' १ पहले की ही भाँति इस गीत के भाव का आश्रय स्वयं कवि है। उसे अपने किये पर पाश्चात्ताप है। बीच बीच में आये 'सरलते' और 'तुम्हे' सम्बोधनों से उक्ति प्रेयसी के प्रति है। क्रिया भूतकालिक होने से विप्रलम्भ शृंगार का उदाहरण है। गीत के आरम्भ से अन्त तक कवि का अनुताप ही प्रकट हुआ है जो अनुभूति के ऊपरी सतह पर ही होने के कारण से उद्बुद्ध मात्र स्थायी भाव के अन्तर्गत आयेगा।

जैसा कि आलोच्य काल की प्रवृत्तियों के विश्लेषण के प्रसंग में कहा जा चुका है इस काल में कवियों की विरही की मनःस्थिति ही अधिक रही है। परिणाम-स्वरूप प्रबन्धों में विप्रलम्भ शृंगार ही व्यजित हुआ है। काव्य के सम्बन्ध में मान्यताएँ बदल जाने से रस व्यंजना के उदाहरण बहुत कम मिलते हैं। शृंगार रस-राज कहा जाता है। छायावादी काव्य में उसका राज्य बड़ी दूर दूर तक फैला। अब कुछ अन्य भावों के उदाहरण देते हैं।

अब तक जिन भेदों की चर्चा हुई है। उनका वर्गीकरण प्रकाशक तत्त्वों के आधार पर हुआ है। विषय के आधार पर भाव ध्वनि के जितने प्रकार हैं यहाँ उन्हीं का विवेचन प्रस्तुत किया जा रहा है।

क— रस-ध्वनि : भगवद्बिषयक रति—शान्त रस

में अकेला

देखता हूँ आ रही

मेरे दिवस की सान्ध्य बेला।

पके आधे बाल मेरे
 हुए निष्प्रभ गाल मेरे
 चाल मेरी मन्द होती आ रही
 हट रहा मेला ।

जानता हूँ नदी झरने
 जो मुझे थे पार करने
 कर चुका हूँ हँस रहा यह देख
 कोई नहीं मेला ।^१

शान्त रस का स्थायी भाव निर्वेद है। कवि स्वयं उसका आश्रय है। ससार आलम्बन विभाव, अनुभव और वृद्धावस्था उद्दीपन विभाव है। ससार की प्रवचना पर हँसना अनुभाव विषाद तथा ग्लानि सचारी है। रस परिपाक की पूर्ण सामग्री से पुष्ट होकर निर्वेद शान्त रस में परिणत हो गया है। यौवन और सौन्दर्य के काव्य छायावादी धारा मे शान्त रस या निर्वेद भाव के बहुत कम उदाहरण मिलते है। निराला की बाद की रचनाओ—अर्चना और आराधना—मे भगवद्विषयक रति के अनेक गीत है। हाँ महादेवी वर्मा की रचनाओ में आध्यात्मिक पक्ष कही कही प्रबल अवश्य हुआ है किन्तु मूल मे 'गोपी भाव' होने से वह दाम्पत्य विषयक रति की कोटि में चला जाता है। निर्वेद भाव तो ढूँढे से ही मिले तो मिले। सुमित्रानन्दन पन्त की परिवर्तन शीर्षक कविता में 'प्रात ही तो कहलाई मात ।'^२ पक्ति से आरम्भ होनेवाले प्रसंग में करुण रस की अच्छी अभिव्यजना हुई है। प्रबन्ध काव्यो मे रस-व्यंजना पर दूसरे प्रकरण में विचार किया जा रहा है।

ख—रसाभास : रति भाव के अयोग्य वस्तुओं में प्रेम भाव के आरोपण से रसाभास—

इस ध्वनि के उदाहरण स्वरूप निराला जी की 'जुही की कली'^३ कविता को प्रस्तुत किया जा सकता है। जुही की कली में नायिका और पवन मे नायक का आरोपण कर रति भाव की व्यजना की गई है। थोड़ी देर के लिए इन्हे सामान्य पात्रों के रूप मे ग्रहण करे। कली और पवन का प्रणय बहुत पहले से है। इससे रति स्थायी भाव हुआ। पवन विदेश मे है। वासन्ती निशा के मादक वातावरण मे उसकी विरह व्याकुलता उद्दीप्त हो उठती है। बन्सत ऋतु और रात्रि का समय बाह्य उद्दीपन है। मिलन के क्षणों मे 'स्मृति' विप्रलम्भ को पुष्ट करने वाला सचारी है। पवन नायिका के पास आकर प्रेम क्रीड़ाएँ करता है। जब वह नही जागती तो

१. निराला : अपरा : पृ० ४३

२. पल्लव : पृ० १५४

३. निराला : परिमल : पृ० १९१

झकझोर डालता है। नायिका चोंक कर जाग जाती है। प्रिय को निकट देखकर लज्जा से मुख नीचा कर हँस पड़ती है। ये नायिका के अनुभाव हैं। इस प्रकार शृंगार रस की पुष्टि की प्रभूत सामग्री उपस्थित है। किन्तु जब हम देखते हैं कि पवन और कली में प्रेम का साधारण गुण नहीं है तो रस का आभास मात्र होकर रह जाता है। आस्वादन नहीं हो पाता। इन कारणों से यह शृंगार रसाभास के अन्तर्गत आएगा। इसी प्रकार पन्त की छाया को सम्बोधित कर लिखी गई कविताओं में जहाँ जहाँ छाया और वृक्ष में प्रणय सम्बन्ध स्थापित किया गया है वे सब स्थल रसाभास के अन्तर्गत ही आयेगे।

भयानक रसाभास—अहे वासुकि सहस्रफन

लक्ष अलक्षित चरण तुम्हारे चिह्न निरन्तर

छोड़ रहे हैं जग के विक्षत वक्षःस्थल पर।

शत शत फेनोच्छ्वसित स्फीत फूटकार भयंकर

धुमा रहे हैं घनाकार जगती का अम्बर।

मृत्यु तुम्हारा गरल वन्त कंचुक कल्पान्तर

अखिल विश्व ही विवर

वक्र कुंडल

दिङ् मंडल।^१

कवि परिवर्तन की भयकरता उस पर वासुकि का आरोपण कर दशनि का प्रयास कर रहा है। भयानक और वीभत्स रसों में आलम्बन का वर्णन ही रस परिपाक के लिए पर्याप्त गया है क्योंकि भाव का आश्रय स्वयं पाठक होता है। इन भावों की व्यजना परम्परया सिद्धान्त निरपेक्ष रूप से होती आई है। यहाँ वासुकि भय का आलम्बन है। उसके सहस्र फन फूटकार तथा अम्बर धुमाना आलम्बनगत उद्दीपन विभाव है। अतः भाव की भयानक रस में परिणति होनी चाहिये पर होती नहीं है। इसमें दो व्यवधान हैं। एक परिवर्तन स्वयं में इतनी सूक्ष्म वस्तु है कि उसका प्रत्यक्षीकरण नहीं हो पाता। जो कुछ चित्त का विस्फार होता है वासुकि के रूप को लेकर न कि परिवर्तन के भयकर रूप के कारण। दूसरे जिस विराट् चित्र का वर्णन हुआ है वह भी अपने विराट्त्व के कारण प्रत्यक्ष नहीं हो पाता। फलस्वरूप भयानक का आभास मात्र होकर रह जाता है। यहाँ पद्य की रचना भी कुछ सीमा तक भाव को पुष्ट करने में सहायक सिद्ध हुई है।

वीभत्स रसाभास—

लालची गीधों—से दिन रात

नोंचते रोग शोक नित गात

अस्थि पजर का दैत्य दुकाल
निगल जाता निज बाल ।^१

लालची गीघो द्वारा शरीर का नोचा जाना, अस्थि पजर मय दैत्य का अपने ही बच्चों को निगल जाना जुगुप्सा भाव जगाता है परन्तु निरिन्द्रिय रोग-शोक में गीघो का और दुकाल में दैत्य का आरोपण होने से रस परिपाक में बाधा पड़ती है। रोग-शोक का नोचे जाने की क्रिया से सम्बन्ध का चाक्षुष बिम्ब खडा करने में कठिनाई होती है।

ग—भाव-ध्वनि : उद्बुद्ध मात्र स्थायी भाव
वात्सल्य भाव—

मैं सबसे छोटी होऊँ
तेरी गोदी में सोऊँ
तेरा आँचल पकड़-पकड़ कर
फिहँ सदा माँ तेरे साथ
कभी न छोड़ूँ तेरा हाथ ।^२

उपर्युक्त पद्य में वात्सल्य भाव का आलम्बन माँ है और आश्रय पुत्री। पुत्री की अभिलाषा है कि कभी ऐसा अवसर न आए जब माँ का प्यार छोड़ना पड़े। यदि वह छोटी ही रहेगी तो सदा माँ का प्यार पाती रहेगी। यहाँ पुत्री की केवल अभिलाषा व्यक्त होती है कि वह सदैव माँ के साथ रहे। ऐसा कोई अवसर नहीं आया है जहाँ इस रति भाव का उत्कट रूप देखने को मिले। उत्कटता केवल बालिका के अनुभावो के वर्णन द्वारा ही दर्शायी जा सकती है। इस प्रकार भाव उद्बुद्ध दशा में ही है।

यद्यपि सस्कृत काव्यशास्त्रियों से अधिकांश ने सन्तान विषयक और गुरुजन विषयक रति भाव की शुद्ध रस में परिणति नहीं मानी है तथापि विश्वनाथ ने अन्य रसों से भिन्न प्रकार का चमत्कार उत्पन्न करने के कारण इसे शुद्ध रस कोटि में ही रखा है।^३ कवि अयोध्या सिंह उपाध्याय ने विश्वनाथ से पूर्ण सहमत होते हुए रस प्रकरण में उदाहरण सहित वात्सल्य का रसत्व सिद्ध किया है।^४ हम भी उक्त विद्वानों से सहमत हैं। माता का सन्तान के प्रति प्रेम दाम्पत्य रति से भिन्न होता हुआ भी उत्कटता में कम नहीं होता। इसी प्रकार सन्तान का विशेषतः छोटे बच्चों का माँ के प्रति प्रेम श्रद्धा से भिन्न होता हुआ भी मन को सम्पूर्णता में घेरे रहता है।

१. पन्त : पल्लव : पृ० १५५

२. पन्त : वीणा : पृ० २७

३. साहित्य दर्पण : ३-२५१-२५३

४. रस कलश : पृ० १८३ ।

दाम्पत्य रति भाव—

मिल गए उस जन्म में संयोगवश यदि

क्या मुझे पहचान लोगी

चौक कर चंचल मृगी सी धर तुरत दो चार चल पग

कहो प्रिय क्या देखते ही खोल गृह-पट आ मिलोगी ।

खुल लट होगी तुम्हारी झूमती मुख चूमती—सी

कहो प्रिय क्या आ ललक कर पुलक आलिंगन करोगी ।^१

कवि की उक्ति अपनी पत्नी के प्रति है अतः किसी प्रकार का अनौचित्य नहीं है । इस जन्म की प्रणय चेषटाओ के वर्णन से उक्ति रतिभाव युक्त है किन्तु उनका आरोपण दूसरे जन्म में किया गया है अतः काल्पनिक है । कवि की अभिलाषा है कि दूसरे जन्म में भी हम इसी प्रकार मिल सकते तो कितना अच्छा होता । अभिलाषा हल्का भाव है जिसमें कोई भी भाव (यहाँ रति भाव) उद्बुद्ध मात्र दशा में रहता है । इस प्रकार के उदाहरण सुमित्रानन्दन पन्त की 'भावी पत्नी के प्रति'^२ और 'रूपतारा तुम पूर्ण प्रकाम'^३ कविताओं में और निराला की 'प्रेयसी'^४ कविताओं में मिलते हैं ।

छायावाद युग की प्रवृत्तियों के अन्तर्गत दिखाया जा चुका है कि ये कवि किसी भी प्रकार की स्थूलता के विरुद्ध थे । इन्हें प्रेयसी से अधिक उसकी कल्पना प्रिय थी । फलतः श्रृंगार भी रस रूप के स्थान पर रति भाव मात्र रह गया । प्रेयसी की कोई भंगिमा इन्हें पमन्द आ गई या इन्होंने स्वयं उसकी कल्पना कर ली बस वही एक पूरी कविता रच डालने के लिए पर्याप्त हो जाती । प्रयोगवादी युग में डॉ० धर्मवीर भारती में इस प्रकार की प्रवृत्ति अधिक है ।

क्रोध भाव

पार तम के दीख पड़ता एक दीपक झिलमिलाता
जा रहा उस ओर हूँ मैं मत्त मधुमय गीत गाता
इस कुपथ पर या सुपथ पर मैं अकेला ही नहीं हूँ
जानता हूँ क्यों जगत फिर उँगलियाँ मुझ पर उठाता—
मौन रह कर इस लहर के साथ संगी बह रहे हैं

१. नरेन्द्र शर्मा : प्रवासी के गीत : पृ० २८

२. गुंजन : पृ० ३९

३. बही : पृ० ६२

४. अनामिका : पृ० १

एक मेरी ही उमंगों हो उठी हैं व्यक्त स्वर में
हैं कुपथ पर पाँव मेरे आज दुनिया की नजर में ।^१

यह छन्द अत्यन्त सयमित शब्दों मे उद्बुद्ध मात्र क्रोध स्थायी भाव का उदाहरण है । क्रोध आश्रय भेद से अनेक अनुभावों मे व्यक्त हो सकता है । शिष्ट व्यक्ति अत्यन्त क्रोध युक्त होने पर भी हाथापाई नहीं कर सकता । दूसरी ओर एक ही कारण व्यक्ति भेद से उत्कट अथवा कोमल भाव को जागृत करने मे समर्थ होता है । निम्न श्रेणी का व्यक्ति स्थूल हानि पर क्रोधित होता है और प्रतिष्ठित व्यक्ति मान हानि पर ही प्राण की बाजी लगा देता है । कवि बच्चन ने ये पक्तियाँ तब लिखी जब समालोचकों ने उनकी मधुशाला और मधुबाला की कविताओं को अश्लील श्रृंगार युक्त कहकर आपकी आलोचना आरम्भ की । ससार व्यापक वस्तु होने के कारण से शस्त्र उठाने का प्रश्न नहीं उठता । कविता मे सयमित भाषा का ही प्रयोग हो सकता है । इसलिए इसके अत्यन्त रूक्ष होने का आग्रह नहीं किया जा सकता । सम्पूर्ण छन्द मे कुछ वाक्य जैसे—‘इस कुपथ पर या सुपथ पर’ ‘जानता हूँ ... उठाता’—ही अमर्ष को व्यक्त कर देते हैं और उन्हीं से सम्बन्ध जोड़ने पर अन्य पक्तियों का आश्रय भी स्पष्ट होता है ।

ग—भाव-ध्वनि—प्रधानतया व्यजित सचारी भाव

अरे कहीं देखा है तुमने मुझे प्यार करनेवाले को
मेरी आँखों में आकर फिर आँसू बन ढरनेवाले को ।^२

ये पक्तियाँ उन्माद की दशा को व्यजित करती है । प्रेमी विरह दशा मे उस अवस्था को पहुँच गया है जहाँ उसे इस बात का भी ज्ञान नहीं रहता कि वह क्या कह रहा है किससे कह रहा है । बस पागल की भाँति पुकारता फिरता है—किसी ने मेरे प्रिय को देखा है । यहाँ प्रधान रूप से उन्माद की व्यजना होने से भाव-ध्वनि है ।

पर समेट लेती शरमा कर बिखरी सी मुस्कान

मिट्टी उकसाने लगती है अपराधिनी समान ।^३

हर्ष को लज्जा के कारण प्रकट न कर सकना अवहित्या है । यहाँ प्रधानतया उसी की व्यजना हो रही है ।

अपनी ही आग बुझा लेता

तो जी को धैर्य बँधा देता

१. बच्चन : सोपान : पृ० ८८

२. प्रसाद : लहर : पृ० ३८

३. दिनकर : रसवंती : पृ० १६

**मधु का सागर लहराता था लघु प्याला भी मैं भर न सका
मैं जीवन में कुछ कर न सका ।^१**

ससार सब सुखो की खान है किन्तु वे सब कर्मशील व्यक्ति को ही प्राप्त होते हैं। कवि को इसका खेद है कि दूसरो को सुख पहुँचाने की बात तो दूर रही यदि स्वयं को भी तृप्त कर पाता तो कुछ सतोष मिलता। खेद का एक और कारण यह भी है कि सुख प्राप्त के लिए बड़े भारी कष्ट उठाने की आवश्यकता नहीं थी। अपनी अकर्मण्यता पर पाश्चात्ताप और उससे उत्पन्न उदासीनता इस पद्य में प्रधानतया व्यजित है अतः यह खिन्नता भाव-ध्वनि का उदाहरण कहलाएगा।

**निष्ठुर यह क्या छिप जाना मेरा भी कोई होगा
प्रत्याशा विरह-निशा की हम होंगे औ दुःख होगा ।^२**

विरही बड़े साहस का परिचय देता है। प्रिय की निष्ठुरता पर इतना व्याकुल नहीं होता कि मरण की दशा तक पहुँच जाय। बड़े ही स्थिर मन से कहता है—यदि तुम इतने निष्ठुर हो गए हो कि मेरा साथ नहीं देते तो न सही दुःख तो मेरा साथ देगा। तात्पर्य यह कि अनेक कष्टो को भोगता हुआ भी मैं जीवित रहूँगा। मन के धैर्य के कारण यह धृति भाव-ध्वनि हुई।

छायावाद युग मुख्यतः लघु कविताओं का युग है जिनमें किसी कथा के न होने से सचारियों का किसी मुख्य भाव के अग रूप में वर्णित होने का प्रश्न नहीं रहता। दूसरी बात यह कि श्रृंगार वर्णन की प्रणाली ही बदल गई थी। विप्रलम्भ में 'मोह' 'मरण' आदि की कल्पना वे स्वप्न में भी नहीं कर सकते थे।

रसाभास की भाँति ही औचित्य की सीमा का उलघन करने पर कोई भाव भावाभास की कोटि में चला जाता है। इसके अतिरिक्त आचार्यों ने भावशान्ति और भावोदय आदि ध्वनियाँ भी मानी हैं। यहाँ फिर इस बात को दुहराने की आवश्यकता है कि कवियों के काव्य के प्रति दृष्टिकोण बदल जाने से इन ध्वनियों के उदाहरण बहुत कम मिलते हैं। साथ ही गीति काव्य में इसके लिए ज्यादा गुजाइश भी नहीं होती। रीति काल में आचार्य मिश्रित कवि प्रयत्न करके ऐसे छन्द लिखते थे जो उपर्युक्त ध्वनियों के उदाहरण स्वरूप प्रस्तुत किये जा सकते थे। आधुनिक काव्य उदाहरण देने के लिए नहीं अपनी बात कहने के लिए रचा जाता है।

घ—भावाभास

रसाभास के अन्तर्गत हमने देखा है कि निरिन्द्रिय वस्तुओं में भाव की

१. बच्चन : सोपान : पृ० १२८

२. प्रसाद : आँसू : पृ० १५

परिपक्वावस्था दर्शाना इसका एक कारण है। उसी नियमानुसार निरिन्द्रिय वस्तुओं में भाव का आरोपण भावाभास होगा। कविबर माखनलाल चतुर्वेदी की 'पुष्प की अभिलाषा'^१ शीर्षक कविता इसका उदाहरण है। अब तक आचार्यों ने रति भाव के आलम्बन भेद से केवल तीन प्रकार किये हैं। स्वतंत्रता संग्राम के साथ ही 'देश' या 'राष्ट्र' एक चौथे आलम्बन के प्रवेश पा लेने से 'देश-प्रेम' या 'राष्ट्र-प्रेम' भी रति भाव के अन्तर्गत ही आएगा। उक्त कविता में फूल उस धूल में विलीन हो जाने की अभिलाषा प्रकट करता है जो देश-भक्तों के चरण-स्पर्श से पवित्र हो चुकी है। चूँकि यह प्रेम अन्य सहायक तत्त्वों से युक्त होकर रस कोटि तक नहीं पहुँच पाया है और मानवेतर प्रकृति में आरोपित है इसलिए यह रति भावाभास ध्वनि का स्थल हुआ।

गीति-काव्य में ध्वनि-विवेचन

अभिधामूला संलक्ष्यक्रम ध्वनि—अभिधामूला संलक्ष्यक्रम ध्वनि के मुख्य दो भेद हैं—शब्द शक्ति प्रकाश्य एव अर्थ शक्ति प्रकाश्य। देखा जाय तो प्रथम भेद का सौन्दर्य भी अर्थ में ही होता है किन्तु उसमें विशेष शब्द के प्रयोग से ही अर्थ-सौन्दर्य आता है। उसके पर्यायवाची से नहीं। इस महत्त्व को दिखलाने के लिए इसे शब्द शक्ति प्रकाश्य कहा।

शब्द शक्ति प्रकाश्य ध्वनि के लिए तीन शर्तें हैं। १—श्लिष्ट पद का प्रयोग। २—प्रसंग से उसका एक ही अर्थ में नियमन हो जाय और ३—इसके फलस्वरूप पद पर्यायवाची रख देने से अर्थ सौन्दर्य समाप्त हो जाय। इनमें से अत्यन्त महत्त्वपूर्ण अन्तिम ही है अनेक स्थलों पर प्रथम दो की उपेक्षा भी मिलती है। यह सौन्दर्य वस्तु रूप भी हो सकता है और अलंकार रूप भी और आचार्य भगीरथ मिश्र के अनुसार भाव रूप भी।

इस युग में कवियों को जान बूझ कर अलंकारों विशेषतः शब्दालंकारों का प्रयोग अभीष्ट नहीं है। उनकी मान्यता है कि काव्य शब्द चमत्कार नहीं अर्थ चमत्कार है। अर्थालंकारों में भी गिने-चुने अलंकारों पर ही अधिक बल है। अतएव इस ध्वनि के उदाहरण कम ही मिलते हैं:—

शब्द-शक्तिमूला पदगत अलंकार-ध्वनि—

चढ़ मृत्यु-तरणि पर तूर्य-चरण
कह-पितः पूर्ण-आलोक-चरण

करती हूँ मैं यह नहीं मरण
'सरोज' का ज्योतिः शरण-तरण ।^१

निराला जी ने अपनी पुत्री 'सरोज' के मुख से यह उक्ति कहलाई है। पिता को प्रबोध देने के लिए वह दृष्टान्त देती है कि 'सरोज' (कमल) का प्रिय सूर्य है। सूर्य उसे खिलाता है। यदि वह सूर्य के प्रकाश में मिल जाय तो प्रिय से इस तादात्म्य को नाश न कहकर मुक्ति (चिरतन जीवन) कहना चाहिये। इसी प्रकार मैं (आत्मस्वरूप होने के कारण ब्रह्म की एक किरण के अर्थ में) ब्रह्म से मिलने जा रही हूँ। इसे आप मेरी मृत्यु न समझे। यहाँ 'सरोज' पद से दृष्टान्तालंकार ध्वनित है। यदि पुत्री का नाम कुछ और होता तो यह सौन्दर्य नहीं आ सकता था।

शब्द-शक्तिमूला पदगत वस्तु-ध्वनि—

देख वसुधा का यौवन भार
गूँज उठता है जब मधुमास
विधुर उर के से मृदु उद्गार
कुसुम जब खुल पड़ते सौच्छ्वास ।^२

उपर्युक्त प्रथम दो पक्तियों का मुख्यार्थ है—मधुमास आने पर पृथ्वी पर अनेक फूल खिल जाते हैं और उन पर भौरे गुजार करने लग जाते हैं। इसके साथ ही यह अर्थ भी ध्वनित होता है कि नायिका के युवावस्था को प्राप्त होने पर नायक उससे प्रणय याचना करने लगता है। वसुधा नायिका है फूलों का खिलना उसका पुष्पवती होना है और भौरों का गुजार मधुमास रूपी नायक का प्रणय प्रस्ताव करना है। ध्वन्यर्थ है जब प्रकृति से भी प्रेम व्यापार के सकेत मिलते हैं। यहाँ 'मधुमास' के स्थान पर मधुऋतु या वसन्त ऋतु के प्रयोग से नायक नायिका भाव पैदा नहीं हो सकता इसलिए वह शब्द विशेष की सपत्ति सिद्ध होता है न कि अर्थ की।

संलक्ष्यक्रम अर्थ-शक्तिमूला ध्वनि—

इस ध्वनि के भेद ध्वनि को प्रकाशित करनेवाली वस्तु की प्रकृति के आधार पर किये गये हैं—ये तीन हैं :—

१—स्वतः सम्भवी—वह वस्तु जो ससार में साधारणतया दिखलाई पड़ती है अथवा जिसका वस्तु जगत में अस्तित्व है।

२—कविप्रौढौक्तमात्रसिद्ध—जिस वस्तु का कवि परम्परा में अस्तित्व हो अर्थात् जो उसकी कल्पना से ही सिद्ध हो सकती हो।

वस्तु से रूप वस्तु का संकेत है। किन्तु यह सौन्दर्य विनाशकारी नहीं है उसका प्रवाह उद्दाम नहीं है। तीसरी पंक्ति में 'लज्जित गति' समस्त पद उसके उच्च कुलोद्भव होने का प्रमाण दे रही है। यहाँ क्रियावस्तु से गुण वस्तु की व्यजना हो रही है। इसी प्रकार निम्न पक्तियों में :—

नत-नयन लाल कुछ गाल किये
पूजा हित कचन-थाल लिये
ढोती यौवन का भार अरुण
कौमार्य-बिन्दु निज भाल दिये ।^१

आराधिका की 'नत नयन मुद्रा' और कपोलो की अरुणिमा यह सूचित करता है कि उसे अकेले बाहर निकलने का अभ्यास नहीं है। किसी की ओर आँख उठाकर देखने का उसमें साहस नहीं है और इस कल्पना मात्र से कि लोग उसकी ओर देख रहे होंगे उसका मुख अरुणिम हो उठता है। अतः प्रथम पक्ति के दोनों समस्त पदों से सुशीलता तथा नारी सुलभ लज्जा की व्यजना हो रही है। पदों का पर्यायवाची रख देने से अर्थ में कोई अन्तर नहीं आ सकता इसलिए ध्वनि अर्थ-शक्तिमूला तथा व्यग्य-व्यजक में कोई अलंकार न होने के कारण वस्तु से वस्तु ध्वनि सिद्ध होती है।

छायावाद काल में प्रकृति में चेतना एवं नारी भावना का आरोपण होने से अनेक ऐसे स्थल हैं जिनमें उक्त कोटि की व्यंजना मिलती है जैसे—निराला की जुही की कली में। किन्तु प्रकृति मूलतः नारी न होने के कारण वहाँ-वहाँ वस्तु ध्वनि का शुद्ध स्वरूप नहीं मिलता।

पदगत अलंकार से अलंकार-ध्वनि—

निशि गई मोती सजाकर
हाट फूलों में लगाकर
लाज से गल जायेंगे
मत पूछ इनसे मोल री ।^२

प्रातःकाल का वर्णन है। पुष्प-दलो पर ओस बिन्दु चमक रहे हैं। उनकी चमक को देखते हुए कवियित्री 'मोती' पद का प्रयोग करती है। उपमैय के स्थान पर केवल उपमान का प्रयोग होने से रूपकातिशयोक्ति अलंकार है। इस अलंकार के आधार पर कवियित्री आगे बढ़ती है। ये साधारण मोती नहीं है क्योंकि साधारण मोती का मूल्य आँका जा सकता है पर इनका नहीं। इनको अपने अमूल्य होने पर अभिमान है। है सखी यदि तूने इनका मोल पूछ लिया तो बेचारे लाज से गल जाँयेंगे। इनके

१. दिनकर : रेणुका : पृ० ४९

२. महादेवी वर्मा : नीरजा : पृ० ८१

मूल्य का आका जाना इनके लिए बड़ी लज्जा की बात होगी। इस प्रकार इन मोतियों का अमूल्य होना सामान्य मोनियों की अपेक्षा एक विशिष्टता है। इससे व्यतिरेक अलंकार सिद्ध होता है। किन्तु इसका आधार है वही रूपकातिशयोक्ति। अतः यह रूपकानिश्चयोक्ति से व्यतिरेक अलंकार की ध्वनि का स्थल है।

भटक रहे हैं किसके मृग-दृग
बैठी पथ पर कौन निराश
मारी मरु-मरीचिका की
ताक रही उदास आकाश ।^१

इस पद्य की प्रथम पक्ति में 'मृग-दृग' में उपमा अलंकार है। मृग-दृग की व्याख्या मृग रूपी दृग नहीं हो सकता क्योंकि उपमान मृग की आँखें हैं न कि स्वयं मृग की आँखों की चकपकाहट से नायिका की आँखों की चंचलता की तुलना की जा सकती है। मृग-दृग कहने से आँखों की चंचलता रूप क्रिया वस्तु व्यंग्य है। इस उपमा के आधार पर कवि ने नायिका की उस मृगी से तुलना की है जो मरु-मरीचिका द्वारा प्रवचिता हुई है। मरु-मरीचिका जीवन की वचनाये है। इस प्रकार वचना वह सामान्य गुण है जिसके आधार पर नायिका और मृगी को समान स्तर पर रखा गया है। यहाँ उपमान का आरोपण करना पड़ेगा। इस प्रकार प्रथम वाचक धर्म लुप्ता उपमा से द्वितीय उपमान लुप्ता उपमा की ध्वनि निकल रही है। पदगत अलंकार से वस्तु-ध्वनि-पदगत में सबसे अधिक इसी ध्वनि के उदाहरण मिलते हैं।

मेरा पावस ऋतु-सा जीवन
मानस-सा उमड़ा अपार मन
गहरे धुंधले धुले साँवले
मेघों से मेरे भरे नयन ।^२

कवि अपने जीवन की तुलना वर्षा ऋतु से कर रहा है। पावस में बादल हर समय छाये रहते हैं और जब बरसने शुरू होते हैं तो कब तक बरसते जाँयगे कुछ नहीं कहा जा सकता। इसी प्रकार कवि का हृदयाकाश भी वेदना व्याप्त रहता है। कब वेदना उमड़कर आँखों की राह बह निकले कोई निश्चय नहीं। इसी प्रकार भरे मेघों से अपने नेत्रों की तुलना करने का अभिप्राय ही है कि उनसे कभी भी अश्रुधार बह निकल सकती है। इन दोनों अलंकारों द्वारा कवि प्रिया के प्रति प्रेम का आतिशय्य और तज्जन्य विरहावस्था की व्यञ्जना करना चाहता है। यहाँ क्रिया के द्वारा गुण व्यंग्य है।

१. निराला . परिमल : पृ० ५१.

२. पन्त : पल्लव : पृ० ६६

पास आओ चन्द्रमा के होंठ चूमूं
कुन्तलों के बादलों के साथ चूमूं।^१

प्रेयसी के मुख के लिए कवि चन्द्रमा का प्रयोग करता है। अतः रूपकाति-शयोक्ति है। होंठ चूमने से चन्द्रमा में सौन्दर्य के साथ साथ अमृत की ओर भी सकेत है। व्यंग्य है 'हे प्रिये तुम्हारे होंठ चन्द्रमा के समान ही अमृतपूर्ण है।' इससे होठों की अत्यधिक मधुरता की ध्वनि निकल रही है। इस प्रकार यह अलंकार से गुण वस्तु-ध्वनि है।

यमुने तेरी इन लहरों में किन अक्षरों की आकुल तान
पथिक प्रिया-सी जगा रही है उस अतीत के नीरव गान।^२

यमुना की लहरों की तान को पथिक-प्रिया का गान कहने से उपमा अलंकार है। उपमान पथिक-प्रिया है। पथिक-प्रिया को इसका निश्चय नहीं होता, आशा भी बहुत कम होती है कि उसका प्रिय कभी लौट आएगा। प्रिय के साथ सुख के कुछ क्षण जीवन भर की वेदना दे जाते हैं। वे क्षण थोड़े होते हुए भी अपनी क्षमता में इतने पूर्ण होते हैं कि सदा के लिए अमर हो जाते हैं। यही दशा यमुना की है। उसकी लहरों का कलकल स्वर क्षण भर के लिए भी नहीं रुकता। कवि को उसमें किसी हृदय की व्याकुलता की अनुभूति होनी है। दुखानुभूति का यह नैरन्तर्य 'पथिक-प्रिया' पदमें ग्रहण होता है। जब वस्तु में भी चेतना की अनुभूति कर कवि अतीत की स्मृति से अपने मन का पूर्ण रूपेण अभिभूत हो जाना व्यजित करना चाहता है।

जिन प्राणों से लिपटी हो
पीड़ा सुरभित चन्दन-सी
तूफानों की छाया हो
जिसको प्रिय आलिंगन-सी।^३

प्राण और पीड़ा की एकता को दर्शाने के लिए महादेवी जी ने सुरभित चन्दन की अप्रस्तुत योजना की है। चन्दन और सुरभि का आदर्श योग है। सुरभि चन्दन के कण कण में व्याप्त है। चन्दन को काटने, चूर्ण बनाने अथवा जलाने पर भी वह साथ नहीं छोड़ती। यदि कहे कि सुरभि चन्दन का स्वभाव है तो अत्युक्ति न होगी। सुरभि बिना चन्दन चन्दन नहीं। ठीक यही दशा प्राणों की हो गई है। 'तुमको पीड़ा

१. बच्चन : मिलन यामिनी : पृ० २८

२. निराला : परिमल : पृ० ४५

३. महादेवी बर्मा : नीरजा : पृ० ६१

मे ढूँढा तुममें ढूँढूँगी पीड़ा' में भी उन्होंने यही बात कही है। तात्पर्य यह कि पीड़ा उनके प्राणों का स्वभाव बन गई है। उक्ति व्यंजना 'सुरभि चंदन सी' समस्त पद से प्राप्त होती है। सी बाचक होने से यहाँ उपमा अलंकार है। इस तरह यह उपमा अलंकार से गुण वस्तु-ध्वनि का उदाहरण बनता है।

वाक्यगत वस्तु से वस्तु-ध्वनि—

काँपता उधर दैन्य निरुपाय
रज्जु सा छिद्रों का कुशकाय
न उर में गृह का तनिक दुलार
उदर ही मे दानों का भार।^१

यह दीन व्यक्ति का चित्र है। ससार के सम्बन्ध तभी तक है जब तक व्यक्ति मे स्वयं कुछ हाथ पाँव हिलाने की शक्ति रहती है। कष्ट पड़ने पर सबसे पहले व्यक्ति स्वयं की रक्षा करता है। तीसरी पक्ति मे कवि ने यह लिखकर कि दीन व्यक्ति के हृदय मे घर के लिए कोई प्यार नहीं रह गया है उसके अत्यन्त कष्टमय जीवन की ओर संकेत किया है। जिस परिवार के पालन पोषण के लिए व्यक्ति अनेक श्रम करता है उसी की ओर से विमुख हो जाना सामान्य बात नहीं है।

इसी प्रकार अन्तिम पक्ति मे दुर्बलता की चरमता व्यंग्य है। अनेक दिन उपवास रखने पर एकाएक अधिक नहीं खाया जा सकता। थोड़ा सा अधिक खालेने पर पेट भारी हो जाता है। ऊपर जिस दीन व्यक्ति का चित्र है उसे इतने दिनों से भूखे रहना पडा है कि आज थोड़े से अन्न के दाने भी उसे भारी प्रतीत होते हैं। इससे उसके कई कई दिनों तक भूखे रहने के कारण दुर्बलता की चरमावस्था व्यंग्य है। दोनो वाक्यों से व्यक्ति की चरम निर्धनता ध्वनित है। यह क्रिया द्वारा धर्म व्यंजना है।

जहाँ पर चमकीले रंगीन
झाड़ फानूसों की थो शान
लगा कर छत्ता बैठी बर
रही है मकड़ी जाला तान।^२

यहाँ कवि ने दो विरोधी चित्रों को उपस्थित कर अभीष्ट अर्थ की ओर संकेत किया है। जिन महलो मे कभी झाड़ फानूस टंगे रहते थे, जिनको सुन्दर दीखने के लिए इतना प्रयत्न किया जाता था, वे आज निर्जन हैं। बरों का छत्ता तानना और मकड़ी का जाला बुनना स्थान की निर्जनता त्यक्तावस्था की ओर इंगित करता है।

१. पन्त : पल्लव : पृ० १५४

२. बच्चन : हलाहल : पृ० ८०

इस प्रकार पदार्थ रूप वस्तु से 'ससार नाशवान है यहाँ कोई वस्तु चिरतन नहीं है' आदि विचार रूप वस्तु ध्वनित हो रही है।

पर शेष नहीं होगी यह
मेरे प्राणों की क्रीड़ा
तुमको पीड़ा में ढूँढ़ा
तुममें ढूँढ़ूँगी पीड़ा।^१

इस पद्य की अन्तिम दो पक्तियों में कवि प्रौढोक्ति का भ्रम हो सकता है। पीड़ा में परमात्मा को देखना कवि-कल्पना नहीं तो क्या है। किन्तु आध्यात्मिक पक्ष की मान्यताओं और आराधिका के विश्वास को देखते हुए इसे स्वत सम्भवी के अन्तर्गत रखना ही ठीक है। जब पत्थर की पिंडी में भगवान की भावना सत्य समझी जा सकती है तो पीड़ा में ही भगवान् की भावना में सत्य का अभाव क्यों देखा जाय। अस्तु, पीड़ा और प्रिय में तादात्म्य स्थापित कर कवियित्री इस तथ्य की ओर सकेत करना चाहती है कि दुःखानुभूति से ही प्रिय की प्राप्ति सम्भव है। दुःखवाद का गूढ विश्लेषण करना हमारा लक्ष्य नहीं है। हाँ गम्भीर विचार की व्यंजना होने से यह उदाहरण क्रिया से विचार-ध्वनि के अन्तर्गत आएगा।

वाक्यगत वस्तु से अलंकार-ध्वनि—

विकसित सरसिज-वन वैभव
मधु-ऊषा के अंचल मे
उपहास करावे अपना
जो हँसी देख ले पल मे।^२

इन पक्तियों का लेखक अपनी प्रिया को हँसी के लोकोत्तर प्रभाव को बतलाना चाहता है। सामान्यतः कवियों ने अब तक जितने उपमान प्रयुक्त किये हैं उनमें से कोई भी हँसी की मादकता का बिम्ब खड़ा करने में समर्थ नहीं है इसलिए कवि कल्पना करता है कि उषा के श्रेष्ठ में बहुत से कमल खिले हुए हैं। एक तो कमल वैसे ही आकर्षक होता है फिर उषा के अंचल में वातावरण के प्रभाव से उसका आकर्षण और बढ़ जाना स्वाभाविक है। इतने से भी कवि सन्तुष्ट नहीं है अतः वह ऐसे अनेक कमलों के एकत्रित वैभव की कल्पना करता है। किन्तु उसका विश्वास है कि उक्त घनीभूत वैभव भी उसके प्रिय की हँसी के सामने स्वयं को अत्यन्त तुच्छ समझेगा। 'उपहास कराने' से इस ओर सकेत किया गया है। उपमेय के आगे उपमान की व्यर्थता की व्यंजना होने से प्रतीप अलंकार व्यंग्य है। इस प्रकार यह क्रिया

१. महादेवी वर्मा : नीहार : पृ० ४६

२. प्रसाद : आँसू : पृ० २३

रूप वस्तु से अलंकार ध्वनि का उदाहरण सिद्ध होता है। ठीक इसी तरह का भाव पन्त की इन पंक्तियों में आया है—

लालिमा भर फूलों में प्राण
सीखती लाजवती मृदु लाज
माधवी करती झुक सम्मान
देख तुममें मधु के सब साज ।^१

माधवी अब तक स्वयं को ही सर्व मधु युक्त समझती थी। किन्तु तुममें भी मधु के सब साज देखकर उसे अपनी व्यर्थता का पता लग गया। इससे इसमें प्रतीप अलंकार की ध्वनि है। यदि यह माने कि माधवी में मधु के थोड़े ही साज हैं और तुममें सब तो उपमेय की उपमान से श्रेष्ठता व्यक्त होने से व्यतिरेक अलंकार की ध्वनि मानी जानी चाहिये।

सर-सरित उमड़े गगन से मेघ बरसे
सब जगह पर तप्त मेरे प्राण तरसे
अब नयन जलधार निर्मल तुम बहाओ
आज सगिनि प्रीति के तुम गीत गाओ ।^२

विरही का तप्त शरीर रस-सरित और मेघ किसी के भी जल से शीतल नहीं हुआ। ये सब विरहाग्नि की जलन को शांत करने में असमर्थ रहे। कवि अपनी प्रिया से प्रार्थना करता है कि यदि तुम्हारे नेत्रों से स्नेह अश्रु बहे तो अवश्य जलते प्राणों को शीतलता प्राप्त हो सकती है। नेत्र निःसृत जल की तुलना मेघ आदि से प्राप्त किसी भी जल से हो सकती है। अश्रु-धार की समता वर्षा की झड़ी से की ही जाती है अतः सरितादि जल उपमान है। किन्तु विरहाग्नि बुझाने में उपमान व्यर्थ सिद्ध होता है। वह गुण उपमेय में ही है। विरहाग्नि बुझाने की क्षमता का गुण अधिक होने से उपमेय की श्रेष्ठता अभीष्ट है। वाचक शब्द का प्रयोग न होने से यह व्यतिरेक अलंकार-ध्वनि का विषय है। उपमान सामान्य वस्तु स्वतः सम्भवी है। क्रिया रूप वस्तु सम्पूर्ण वाक्य में व्याप्त होने से स्वतः सम्भवी वाक्यगत वस्तु से अलंकार-ध्वनि सिद्ध होती है।

वाक्यगत अलंकार से अलंकार-ध्वनि—

देखती मुझे तू हँसी मन्द
होठों में बिजली फँसी स्पन्द ।^३

१. पन्त : गुंजन : पृ० ५८

२. बच्चन : मिलन यामिनी । पृ० ३७ ।

३. निराला : अनामिका : पृ० १३२

उपर्युक्त उक्ति कवि निराला की अपनी पुत्री सरोज के प्रति है। पिता प्रेमा-धिव्य के कारण अपनी सन्तान के सामान्य गुणों को भी असाधारण रूप में देखता है। वे कहते हैं—हे पुत्री मुझे देखकर तू मन्द मन्द हँस बी परन्तु उसमें ही मुझे ऐसा लगा कि तेरे होठों में बिजली आ फँसी हो। अर्थात् तेरी मुसकान में बिजली की आभा थी। एक वस्तु को नये रूप में देखने के कारण से यहाँ वस्तुप्रेक्षा है। कवि कल्पना इसके भी आगे पहुँचती है। जब मन्द हँसी ही बिजली की समता कर सकती है तो उन्मुक्त हँसी कितनी उज्ज्वल होगी। हँसी का एक अंश ही बिजली की समता कर लेता है इस व्यतिरेक की व्यजना हो रही है। मन्द स्मित आनन नये रूप में दिखाई पड़ रहा है अतः उत्प्रेक्षा अलंकार से अलंकार-ध्वनि है।

जगत घट को विष से कर पूर्ण
किया जिन हाथों ने तैयार
लगाया उसके मुख पर नारि
तुम्हारे अधरों का मधु सार।^१

इन पंक्तियों का रचयिता यह बतलाना चाहता है कि ससार अनेक प्रकार की प्रवचनाओं से पूर्ण है। मूल में प्रत्येक वस्तु विषमय है जीवन का हनन करनेवाली है क्योंकि उसकी प्रकृति दुखदायिनी है। यदि इन सबके बीच नारी के अधरों का मधु न होता तो ससार रहने योग्य नहीं होता। यही मधु विष के प्रभाव से रक्षा करता है। ससार को विष-घट मान उमी के आधार पर नारी के अधरो की मधुरता को 'सार' कहने से परम्परित रूपक प्रमाणित होता है। किन्तु इससे यह अर्थ भी ध्वनित होता है कि ससार में नारी के अधरों को छोड़कर कहीं मधुरता नहीं है। सब स्थानों से माधुर्य गुण हटाकर एक ही वस्तु में केन्द्रित कर देना उद्देश्य होने से यहाँ परिसंख्या अलंकार की ध्वनि भी मिलती है। अतः यह स्थल परम्परित रूपक से परिसंख्या अलंकार की ध्वनि का विषय है।

डुबकी रमणियाँ लगाती हैं
लट ऊपर ही लहराती है

जलमग्न कमल को खोज खोज
मधुपावलियाँ मँडराती हैं।^२

नदी या ताल में स्नान करती हुई रमणियों का चित्र है। डुबकी लगाने पर उनका सारा शरीर जलमग्न हो जाता है केवल वे लटे ही ऊपर तैरती रहती हैं।

१. बच्चन : हलाहल : पृ० ३५

२. दिनकर : रेणुका : पृ० ५९

इसी चित्र को कवि दूसरे रूप मे भी देखता है—प्रतीत होता है मानों कमल पानी मे डूब गया है और भौरो की पंक्ति ऊपर ही ऊपर उतरा रही है। वह कमल को खोज रही है किन्तु कमल मिल नहीं रहा है। चित्र को नये ढंग से देखने के कारण उत्प्रेक्षा अलंकार है। इसी मे विशेषोक्ति अलंकार की ध्वनि भी निकल रही है। भौरों द्वारा जलमग्न कमल का खोजा जाना कारण है कार्य है कमल का मिलना। कारण की उपस्थिति मे भी कार्य का न होना विशेषोक्ति अलंकार है। परन्तु ध्वनित अलंकार का आधार है उत्प्रेक्षा ही। यदि मुख मे कमल और बालो मे भौरों की भावना न की जाय तो कार्य कारण सम्बन्ध नहीं जुड सकता। जड वस्तु बालों में खोजने की क्रिया का अरोपण नहीं किया जा सकता।

खुले केश अशेष शोभा भर रहे
पृष्ठ-प्रीवा-बाहु-उर पर तर रहे
बादलों में घिर अपर दिनकर रहे ।^१

प्रातःकाल के समय नायिका सोकर उठी है बिखरे हुए बालो के बीच उसका मुख घिर गया है। बालो की श्यामलता उनमे बादलो की प्रतीति कराता है। इसी आधार पर कवि कल्पना करता है कि ऐसा प्रतीत होता है मानो एक दूसरा सूर्य बादलो मे घिरा हुआ है। एक सूर्य तो स्वच्छ आकाश मे चमक ही रहा है। इससे उत्प्रेक्षा अलंकार सिद्ध है। किन्तु अलंकार की विशेषता यह है कि कवि मुख को केवल सूर्य नहीं दूसरा सूर्य कहता है। अर्थात् सूर्य आकाश मे ही नहीं यहाँ पृथ्वी पर भी है। संसार मे एक नहीं दो दो सूर्य है। इसलिए आकाश के सूर्य को गर्व नहीं करना चाहिए। मुख को दूसरा सूर्य कहने से प्रतीप अलंकार ध्वनित होता है। बादल और सूर्य स्वतः सम्भवी वस्तुये है। इस तरह यह स्वतः सम्भवी वाक्यगत उत्प्रेक्षा अलंकार से प्रतीप ध्वनि का उदाहरण सिद्ध होता है।

वाक्यगत अलंकार से वस्तु-ध्वनि—कोमल कपोल पाली में
सीधी सादी स्मित रेखा
जानेगा वही कुटिलता
जिसने भौं में बल देखा ।^२

कवि अपनी प्रिया के सौन्दर्य को विशेष आकर्षक सिद्ध करने के लिए उसके मुख पर दो विरोधी वस्तुओ का चमत्कार दिखलाता है (ब्यूटी लाइज इन कन्ट्रास्ट) उसकी मुस्कान अत्यन्त ऋजु है किन्तु उसके निकट ही भौहो की वक्रता दर्शक को साक्षात् कुटिलता के दर्शन करा सकती है। संसार की चाहे किसी वक्र वस्तु मे

१. निराला : गीतिका : पृ० ४

२. प्रसाद : आँसू : पृ० २२

कुटिलता की प्रतीति न हो किन्तु भौहो से अवश्य हो जायगी अथवा जिसने भौहो की वक्रता देखी है वही वस्तुतः जान सकता है कि कुटिलता किसको कहते हैं। संसार की अन्य सभी वस्तुओं से कुटिलता धर्म को हटा कर केवल भौहो में केन्द्रित कर देने से परिसख्या अलकार की सिद्धि होती है। जिससे भौहो का अत्यन्त आकर्षक बॉकपन व्यंग्य। ध्वन्यर्थ की प्रतीति सम्पूर्ण वाक्य से हो रही है।

मेरी साँस कर रही

मेरे जीवन पर अघात।^१

लोग कहते हैं उम्र बढ़ती है किन्तु आयु छोटी होती है। प्रत्येक साँस हमारी कुल साँसों में एक की कमी और कर जाती है। प्रत्येक पल हमारी मृत्यु को एक पल और निकट ले आता है। साँसका जीवन पर आघात करने का यही अर्थ है। अतः यहाँ वाक्यगत पर्यायोक्त अलकार है। इस सकेत द्वारा कवि देवता से यह निवेदन करना चाहता है कि तुम शीघ्र ही मुझे आत्म-साक्षात्कार का वरदान दो। साँस जीवन के सबसे अधिक निकट है किन्तु आश्चर्य की बात है कि वही जीवन को मृत्यु के मुख में भी ढकेल रही है। अतः स्पष्ट है कि संसार में कोई किसी का नहीं है। यहाँ के सब उपकरण दुःखमूलक हैं। देव ही आत्मसाक्षात्कार द्वारा परमानन्द प्राप्त करवा सके तो सम्भव है अन्यथा नहीं।

जल तरंग बजता जब चुम्बन
करता प्याले को प्याला
वीणा झकृत होती चलती
जब रुनझुन साकी बाला।^२

उपर्युक्त पक्तियों में प्रतीक विधान और हालावाद की मान्यताओं का विश्लेषण न करते हुए उसका सामान्य अर्थ ही लिया जा रहा है। मधुपायी को मधुशाला ही सब प्रकार का आनन्द देनेवाली होती है। पीने के पहले जब दो व्यक्ति अपने अपने प्यालों को ढूँढते हैं तो उनसे उत्पन्न ध्वनि ही जलतरंग है। अर्थात् उसे प्यालों की खनक नहीं जलतरंग समझना चाहिये। इसी प्रकार साकी के घुँघुओ की रुनझुन को वीणा झकार समझना चाहिये। उपमेय का निषेध कर उपमान की स्थापना करने से अह्नुपति अलकार है। इससे यह वस्तु रूप ध्वनि प्राप्त होती है कि मधुपायी के लिए मधुशाला ही समस्त संसार है। उसी में उसे संसार के सब सुखों की उपलब्धि हो जाती है जो और कुछ नहीं उसकी मधुशाला से अत्यासक्ति ही है।

१. डॉ० रामकुमार वर्मा · चित्ररेखा : पृ० १

२. बच्चन : मधुशाला : पृ० ११

प्रबन्धगत वस्तु से वस्तु-ध्वनि—

मैंने झुक नीचे को देखा
तो झलकी आशा की रेखा—
बिप्रवर स्नान कर चढ़ा सलिल
शिव पर दूर्वाबिल तण्डुल तिल
लेकर झोली आए ऊपर
देख कर चले तत्पर वानर ।
द्विज राम-भक्त भक्ति की आस
पूजते शिवको बारहो मास
कर रामायण का पारायण
जपते है श्रीमन्नारायण
दुख पाते जब होते अनाथ
कहते कपियों से जोड़ हाथ
मेरे पड़ोस के वे सज्जन
करते प्रति दिन सरिता-मज्जन
झोली से पुए निकाल लिये
बढ़ते कपियों के हाथ दिये
देखा भी नहीं उधर फिरकर
जिस ओर रहा वह भिक्षु इतर
चिल्लाया किया दूर दानव
बोला मैं—‘धन्य श्रेष्ठ मानव’ ।^१

उक्त प्रबन्ध में ससार का ढोंग व्यग्य है । धर्म का डका पीटनेवाले गंगा स्नान करेगे मन्दिर में भगवान को नैवेद्य अर्पित करेगे भगवान की भक्ति प्राप्त करने के लिए जिस तिस पत्थर की पूजा करते फिरेंगे हनुमान के अवतार बन्दरो को नित्य पुए खिलायेगे किन्तु मानव को भूखा मरते देखकर भी अनदेखा कर देंगे । मनुष्य आज अपने परम धर्म मानव-कर्तव्य से कितनी दूर चला गया है यही विचार इस प्रबन्ध की घटना से व्यग्य है । भूखे मनुष्य के स्थान पर बन्दरो को पुए खिलाना किसी भी प्रकारसे धर्म नहीं कहा जा सकता । अतः ऐसे व्यक्ति का पूजा पाठ धर्म-कर्म सब स्वार्थ एवं ढोंग है ।

आज दस बरसों से यह पीत
चमेली खिलती एक प्रकार

उतर आती इस पर हर साल
 अनोखी एक बसन्त बहार
 मगर आकर हर बार बसन्त
 पूछता मुझसे एक सवाल
 वही क्या तुम हो सचमुच व्यक्ति
 जिसे मैंने देखा पर साल ।'

प्रकृति की अन्य वस्तुओं की तुलना में मनुष्य-जीवन का परिवर्तन भिन्न प्रकार का है। कवि देखता है कि हर वर्ष बहार आने पर चमेली की लता में उसी प्रकार के फूल वही रंग वही गन्ध जो दस वर्ष पहले थी अब भी खिलते हैं जिससे ज्ञात होता है कि उसका जीवन जरा भी कम नहीं हुआ है। वह आज भी बसन्त का उसी प्रकार स्वागत करती है जिस प्रकार दस वर्ष पहले करती थी। कवि स्वयं से पूछता है कि क्या मधुवात उसे भी आज उसी प्रकार गुदगुदा जाता है जिस प्रकार दस वर्ष पहले गुदगुदाता था ? उत्तर नहीं में मिलता है। तात्पर्य यह कि उसका मन और शरीर दोनों ही उत्साह खो बैठे हैं। यह तथ्य प्रत्येक व्यक्ति के जीवन का सामान्य सत्य है। इस घटना रूप वस्तु से विचार रूप यह वस्तु ध्वनित होती है कि मानव-जीवन बदलता जाता है उसका दृष्टिकोण बदल जाता है किन्तु ससार के कार्य पूर्व गति से बराबर चलते जाते हैं। किसी एक व्यक्ति के लिए ससार ठहरता नहीं।

प्रबन्धगत वस्तु से अलंकार-ध्वनि—

निरंजन बने नयन-अंजन ।
 कभी चपल गति अस्थिर मति
 जल-कलकल तरह प्रवाह
 वह उत्थान-पतन-हृत अधिरत
 संसृति-गति उत्साह
 कभी दुःख-दाह
 कभी जलनिधि-जल विद्युत अथाह—
 कभी क्रीडारत सात प्रभंजन—
 बने नयन-अंजन ।
 कभी किरण-कर पकड़ पकड़ कर
 चढ़ते हो तुम मुक्त गगन पर
 झलमल ज्योति अयुत-कर-किंकर

सीस झुकाते तुम्हें तिमिरहर—
 अहे कार्य से गत कारण पर ।
 निराकार, है तीनों मिले भुवन—
 बने नयन-अंजन ।

आज श्याम-घन श्याम, श्याम छवि,
 मुक्त कण्ठ है तुम्हें देख कवि
 अहो कुसुम कोमल कठोर-पवि ।
 शत-सहस्र-नक्षत्र-चन्द्र रवि संस्तुत
 नयन-मनोरजन ।

बने नयन-अंजन ।^१

उक्त कविता बादल को सम्बोधित कर लिखी गई है । कवि ने बादल को क्रीडारत बालमूर्ति भगवान के रूप में देखा है । श्यामल छवि, सूर्य का उसके आगे निष्प्रभ हो जाना, कोई निश्चित आकार न होना, एक साथ अत्यन्त कोमल अति कठोर होना एवं नदियो द्वारा सेवित होना आदि वे धर्म हैं जो बालमूर्ति भगवान और बादल में समान हैं । इस प्रकार बिना वाचक के भी दोनों में उपमेय उपमान भाव होने से उपमा अलंकार व्यग्य है । यहाँ व्यजक वस्तु रूप और व्यापार दोनों ही हैं ।

प्रबन्धगत अलंकार से वस्तु-ध्वनि—

भूलकर भी तुम न आए ।
 आँख के आँसू उमड़कर,
 आँख ही में हैं समाए
 सुरभि से श्रृंगार कर—

नव वायु प्रिय-पथ में समाई,
 अरुण कलियों ने स्वयं, सज,
 आरती उर में सजाई ।

बन्दनाकर पल्लवों ने,
 नवल बन्दनवार छाये ॥
 मैं ससीम असीम सुख से,
 खींच कर संसार सारा ।

साँस की विरुदावली से,
 गा रहा हूँ यश तुम्हारा ।
 पर तुम्हें अब कौन स्वर,

स्वरकार! मेरे पास लाये ?

भूल कर भी तुम न आये ।^१

उक्ति आराध्य के प्रति है । आराधक प्रिय को रिझाने के लिए बुलाने के लिए अनेक प्रयत्न करता है । वेदना से उमड़े आँसू आँखों में ही सूख गए फिर भी प्रिय नहीं पसीजा । प्रकृति ने भी ऐसे मादक वातावरण का निर्माण किया है कि प्रिय को आना ही चाहिये । फिर भी वह नहीं आता । कारण होते हुए भी कार्य न होने से 'विशेषोक्ति' अलंकार है जिससे प्रिय स्वरकार की निष्ठुरता रूपी धर्म-वस्तु ध्वनित है ।

जिन नयनों की विपुल नीलिमा
में मिलता नभ का आभास
जिनका सोमित उर करता था
सीमाहीनों का उपहास
जिस मानस में डूब गए—
कितनी कष्टना कितने तूफ़ान
लोट रहा है आज धूल में
उन मतवालों का अभिमान ।

उद्धरण के प्रथम तीन वाक्यों में अलग अलग प्रतीप अलंकार व्यंग्य है । अन्तिम वाक्य में उसी अलंकार के आधार पर वस्तु व्यंग्य है । अर्थात् संसार की बड़ी से बड़ी शक्ति एक दिन नष्ट हो जाती है फिर सामान्य व्यक्तियों की बात ही क्या । इस प्रकार के विचार प्रधान पद्यों का सौन्दर्य ही अलग है जिसका साहित्य में विशिष्ट स्थान है ।

आधुनिक युग में प्रतीक पद्धति पर रचना करने की प्रथा अत्यन्त व्यापक हो गई है । भारतीय काव्यशास्त्र की भाषा में इसे ही अन्योक्ति या समासोक्ति जैसा प्रसंग ही कहेंगे । एक उदाहरण इसका भी लें—

डाल पर मुरझाए फूल !
हृदय में मत कर वृथा गुमान ।
नहीं हैं सुमन कुंज में अभी ।
इसी से है तेरा सम्मान ॥
मधुप जो करते अनुनय विनय
बने तेरे चरणों के दास ।

नयी कलियों को खिलते देख
नहीं आवेंगे तेरे पास ॥

सहेगा कैसे वह अपमान ?
उठेगी वृथा हृदय में शूल ।
भुलावा है मत करना गर्व
डाल पर के मुरझाये फूल ॥^१

यह समझना भूल होगी कि लेखिका के मन में कोई विचार जागा और उसकी काव्यात्मक अनुभूति के लिए उसने यह विषय चुना । हमारे विचार से प्रकृति की उक्त घटना को देखकर ही एक सार्वभौम विचार उसे सूझा । अतः यह समासोक्ति है । इसका अप्रस्तुत अर्थ होगा 'किसी आदमी को अपने रूप या धन का गर्व नहीं करना चाहिये क्योंकि ये अस्थायी वस्तुएँ हैं । इनके कारण जो लोग आज उस व्यक्ति की चापलूसी कर रहे हैं इनके नाश होने पर वे भी नहीं आयेगे ।' इस अप्रस्तुत अर्थ की ध्वनि यह है कि हमें अस्थायी वस्तुओं का अभिमान नहीं करना चाहिये या बक्त गुजर जाने पर आदमी को अपने आप पीछे हट जाना चाहिये नहीं तो जमाना पीछे हटा देगा ।

संलक्ष्यक्रम रस-ध्वनि—

अलंकार से बिप्रलम्भ शृंगार-ध्वनि-पदगत—

तड़ित सा सुमुखि तुम्हारा ध्यान
प्रभा के पलक मार उर चीर
गूढ़ गर्जन कर जब गम्भीर
मुझे करता है अधिक अधीर ।^२

प्रथम पंक्ति के 'तड़ित-सा' समस्त पद में लुप्तोपमा है । बिजली की चमक से आँखें चौधिया जाती हैं और अधिक वर्षा का अनुमान होता है । गरज गरज कर होनेवाली वर्षा में उसकी भयकरता का भाव निहित है । प्रिया का ध्यान भी इसी प्रकार रह रह कर कसकता है तत्परचात् अश्रु-प्रवाह और वेगवान हो जाता है । प्रिया उसकी समस्त अन्तवेदना में व्याप्त हो जाती है । वातावरण रूपी अन्धकार उसकी स्मृति से नष्ट हो जाता है और उसके बाद भी उसकी चेतना में यदि कुछ शेष रह जाता है तो स्मृतिमात्र । यह सब प्रेमी की अत्यन्त व्याकुल स्थिति की व्यञ्जना करते हैं किन्तु इन सबका मूल है वही 'तड़ित-सी' समस्त पद । इसी प्रकार का एक और उदाहरण ले—

१. सुभद्रा कुमारी चौहान : मुकुल : पृ० १७

२. पन्त : पल्लव : पृ० ६६

वाक्यगत—

दीप-शिखा है अन्धकार की
बनी घटा की उजियाली ।
ऊषा है यह कमल भृंग की
है पतझड़ की हरियाली ॥^१

कवियित्री अपनी पुत्री को सम्बोधित कर अनेक प्रकार से अपनी प्रसन्नता व्यक्त करती है । केवल प्रथम पंक्ति को लें । कवियित्री के अभावमय जीवन रूपी अन्धकार के लिए वह दीप-शिखा के समान है । पुत्री का दीप-शिखा होना माता के जीवन के अन्धकार रूप पर निर्भर होने से परम्परित रूपक है । लेखिका कहना यह चाहती है कि पुत्री को देखकर वह आनन्द विभोर होकर अपने सब अभावों को भूल जाती है । इस प्रकार यह अलंकार से भाव ध्वनि का उदाहरण सिद्ध होता है ।

अलंकार से हर्ष भाव-ध्वनि-वाक्यगत—

यह तुम्हारा हास आया
इन फटे से बादलों में
कौन सा मधुमास आया ।^२

हास के आने के व्यापार को नये रूप में देखने के कारण उत्प्रेक्षा का भ्रम होता है किन्तु बादल और मधुमास दुःख-सुख के उपमान स्वरूप प्रयुक्त हुए हैं । केवल उपमानों के प्रयोग के कारण रूपकातिशयोक्ति अलंकार है जिससे कवि का हर्ष भाव व्यक्त है ।

वस्तु से विप्रलम्भ शृंगार-ध्वनि-पदगत—

आह यह मेरा गीला गान ।^३

इस पंक्ति में गीला गान कहने से अंग्रेजी से लिये गये विशेषण विपर्यय का आभास होता है । भारतीय काव्यशास्त्रानुसार यह लक्षणा का उदाहरण होगा । हमारे विचार से गान को न तो इसलिये गीला कहा गया है कि उसका रचयिता अश्रु मोचन कर रहा है और न इसलिये कि उसको सुननेवालों का हृदय द्रवित हो उठता है । यह शुद्ध रूप से गान का ही विशेषण है तथा इसके माध्यम से कवि गीत की विशेष प्रकृति की ओर संकेत करना चाहता है जो उसके भाव पक्ष और कला पक्ष दोनों का अपने भीतर समाए हुए है । 'गीला गान' पढ़ते ही कवि की जिस मनोदशा

१. सुभद्राकुमारी चौहान : मुकुल : पृ० १७

२. डॉ० रामकुमार वर्मा : चित्ररेखा : पृ० ३

३. पन्त : पल्लव : पृ० ६४

का आभास मिलता है और अपने भीतर हम जिस विचित्र अनुभूति को व्याप्त पाते हैं वही उसका अभीष्ट है।

वाक्यगत वस्तु से रस-ध्वनि—

तुम्हें आज पहिचान गया ।
मेरे दुःख का समय आज जब
सुख के समय समान गया ।^१

रहस्यवादी कवि को आज इस बात का बड़ा हर्ष है कि जिसे वह इतने दिनों से ढँढ़ रहा था आज उसे पा गया और पहिचान गया । प्रथम पक्ति से व्यंग्य हर्ष का ज्ञान शेष दो पंक्तियों की व्याख्या पर निर्भर करता है । प्रिय को पहिचान लेने के पश्चात् आराधक के दुःख सुख का भेद मिट गया । दुःख और भी सुख बन गया । ये प्रिय की पहिचान के आनन्द में दोनों भाव एक साथ ही डूब गये हैं । इस प्रकार दुःख सुख के समान हो जाने की कल्पना का विश्लेषण करने पर ही भाव-ध्वनि का ग्रहण होने से यह संलक्ष्यक्रम रस-ध्वनि का विषय है । कवियित्री महादेवी वर्मा की निम्न पंक्तियाँ भी इसी प्रकार की हैं—

विरह का युग आज दीखा मिलन के लघु पल सरीखा
दुःख सुख में कौन तीखा मैं न जानी औ न सीखा ।^२

प्रबन्धगत वस्तु से रस-ध्वनि—

समीरण धीरे से बह जाओ ।
मैं क्या हूँ इन कलियों के
कानों में कह जाओ
वे विकसित होकर जग को
देंगी सुख सौरभ भार
किरणे हिम-कण के भीतर
होंगी ज्योतिष सुकुमार
तृण तृण ले लेंगे उज्ज्वलता
का नूतन परिधान
त्रिहृणों का होगा अपने
मधुमय कण्ठों का गान

१. डॉ० रामकुमार वर्मा : चित्ररेखा : पृ० ३

२—महादेवी वर्मा : सान्ध्यगीत : पृ० ४२

इस जीवन में साँस-रूप हो

कुछ क्षण को रह जाओ ।^१

समीरण प्रकृति को 'मैं' का परिचय देगा । उससे प्रकृति मे क्या क्या परिवर्तन होंगे ? कलियाँ खिल पड़ेगी किरणे हिम-कण मे प्रतिबिम्बित हो उठेगी तृण तृण मे नये नये अंकुर फूट निकलेंगे और पक्षी मधुमय गान प्रारम्भ कर देंगे । इतना चमत्कारी सिद्ध होगा कवि का परिचय भला समीर कहेगा क्या । यह कि आज कवि ने अज्ञात सत्ता को पहिचान लिया है उम परम मिलन के आनन्द मे वह आत्म विभोर हो गया है । यही समाचार शेष प्रकृति को भी आह्लादयुक्त करने मे समर्थ है । सम्पूर्ण सम्बन्ध से कवि के हर्ष की व्यजना हो रही किन्तु वह परिचय की व्याख्या और शेष प्रकृति पर उसके प्रभाव की वस्तु से व्यंग्य है ।

कवि प्रौढोक्तिसिद्ध अर्थ शक्तिमूला ध्वनि

पदगत वस्तु से वस्तु-ध्वनि—

स्वर्ग सुना करता यह गाना

पृथ्वी ने तो बस यह जाना

अगणित ओस-कणों में तारों के नीरव आँसू आते हैं

कहते हैं तारे गाते हैं ।^२

स्वर्ग प्रकृत वस्तु नहीं है केवल परम्परा सिद्ध है । इस आधार पर कवि कल्पना करता है कि क्या पृथ्वी वासियो ने यह जानने का प्रयत्न किया है कि ये ओस-बिन्दु क्या है ? वे इतना ही जान कर रह जाते हैं कि ये तारों के आँसू हैं । किस वेदना से ये आँसू उमडे इसकी ओर कोई ध्यान नहीं देता है । उपर्युक्त पक्तियों मे कवि इसी रहस्य का उद्घाटन करता है । वह घोषणा करता है कि स्वर्ग (स्वर्ग मे रहनेवाले देवता) वस्तुतः मेरे करुणाजनक गीतों को सुनकर ही रोता है । जिस गीत की करुणा पृथ्वी की परिधि को लाघकर...स्वर्ग तक पहुँची है वह कितना करुणाजनक होगा । तात्पर्य यह कि ससार के मनुष्यों की तो बात ही क्या स्वर्ग के देवता जो सासारिक सुख दुःख से परे हैं वे भी मेरे गीतों से पसीज उठते हैं । इससे गीतों का अतिशय कारुणिक होना व्यंग्य है । ओस के गिरने व्यापार रूप वस्तु से गीतों का करुणा-धर्म रूप वस्तु व्यंग्य है । इसका आधार 'स्वर्ग' पद होने से पदगत है ।

निठुर होकर डालेगा पीस

इसे अब सूनेपन का भार

१. डॉ० रामकुमार वर्मा : चित्ररेखा : पृ० १७

२. बच्चन : निशा निमंत्रण : पृ० ५४

गला देगा पलकों में मूँद
इसे इन प्राणों का उद्गार ।^१

सूनापन कोई ठोस वस्तु नहीं है कि उसका भार किसी वस्तु को पीस सके । अतः सूनेपन का भार कवि प्रौढोक्ति है । अभीष्ट अर्थ यह है कि जब मैं अकेली होती हूँ तो तुम्हारी याद और अधिक आती है । फलतः मेरी आँखें भी सदैव अश्रुपूर्ण रहती हैं । उक्त तथ्य को वे इस चमत्कारी ढंग से कहती हैं कि मेरे हृदय की अत्यधिक शून्यता में तुम्हारी याद भी निपट एकान्तावस्था अन्य सभी वृत्तियों का शमन शून्यता 'सूनेपन का भार' समस्त पद से व्यजित है । व्यंजक और व्यंग्य अलंकार रहित होने से वस्तु से वस्तु ध्वनि है ।

पदगत अलंकार से अलंकार—

थी किस अनग के घुन की
वह शिथिल शिजनी डुहरी
अलबेली बाहु लता या
तनु छवि-सर की नव लहरी

प्रिया की बाँहों में कवि को कितनी मादकता मिलती है कि उसे प्रतीत होता है ये बाँहें नहीं हैं वरन् कामदेव के धनुष की प्रत्यचा हैं । प्राचीन काल में जब धनुष युद्ध होता था तो शत्रु को धनुष में फँसा कर भी खींच लिया जाता था । ठीक यही स्थिति कवि की हो गई थी बाहों के स्थान पर शिजनी की स्थापना करने से अप-ह्नुति अलंकार है । अनंग और उसका धनुष काल्पनिक वस्तुएँ हैं । अतः कवि प्रौढोक्ति है । 'शिथिल शिजनी' पद में शिथिल विशेष अर्थगर्भित है । कामदेव के धनुष की डोरी इकहरी होती है और तभी काम करती है जब कसी हो किन्तु यह बाहु लता शिथिल होते हुए भी वही काम कर रही है । उपमेय की इस उत्कृष्टता से व्यतिरेक अलंकार व्यंग्य है । पद प्रकाश्य होने से पदगत है ।

पदगत अलंकार से वस्तु ध्वनि—

अहे विश्व अभिनय के नायक !
अखिल सृष्टि के सूत्रधार !
उर उर की कंपन में व्यापक !
ऐ त्रिभुवन के मनोविकार !^१

१. महादेवी वर्मा : नीहार : पृ० ७३

२. प्रसाद : आँसू : पृ० २४

३. पन्त : पल्लव : पृ० ८२

उदाहरण की प्रथम दो पक्तियों में कामदेव के लिए दो उपमान 'विश्व अभिनय के नायक' और 'सूत्राधार' प्रयुक्त हुए हैं। उपमेय की अनुपस्थिति में रूपकातिशयोक्ति सिद्ध होता है। प्रथम उपमान से कवि ससार में कामदेव की प्रभुसत्ता व्यक्त करना चाहता है। इसी प्रकार 'सूत्राधार' पद है। नाटक की समस्त घटनाएँ और पात्र नायक के चारों ओर ही घूमते हैं। इसी तरह ससार में भी मनुष्यों के अधिकांश कर्मों के पीछे प्रत्यक्ष और परोक्ष भाव से अनग की प्रेरणा रहती है। ध्यान देने की बात है कि कवि के कामदेव का स्वरूप पौराणिक कामदेव से भिन्न सौन्दर्यानुभूति के अधिक निकट है। 'नायक' एवं 'सूत्राधार' पद व्यक्त होने से पदगत ध्वनि है।

वाक्यगत वस्तु से वस्तु-ध्वनि—

यह द्वार वही जिसने उसके
आते ही उसके पग चूमे
ये गलियारे दे गलवाहीं
जिसमें हम हँस-हँसकर घूमे
इन कमरों की दीवारों के
मुख होता तो वे रत्न देतीं
ऐसी कविता जिसको सुनकर
धरती नाचे अम्बर नाचे।^१

कवि अपने सुखमय दिनों की स्मृति के आह्लादजनक रूप का वर्णन कर रहा है। जिन कमरों में हमारा प्रणय-व्यापार चलता था यदि उसकी दीवारों कविता कर सकती होती तो उसका प्रभाव इतना मादक होता कि धरती और आकाश झूम उठते। 'धरती नाचे अम्बर नाचे' वाक्य कवि कल्पना से सिद्ध हो सकता है। अभिप्राय यह कि जो कविता धरती और आकाश जैसे जड़ पदार्थों को मस्त बना सकती है वह चेतन मनुष्यों पर कितना प्रभाव न डालेगी। इससे कवि के प्रणय व्यापारों की अतिशय मादकता व्यक्त है। समापिका क्रिया युक्त होने से 'धरती नाचे' या 'अम्बर नाचे' पूर्ण वाक्य है।

पीड़ा का साम्राज्य बस गया
उस दिन दूर क्षितिज के पार
मिटना था निर्वाण जहाँ
नोरव रोदन था पहरेंदार।^२

१. बच्चन : मिलन-यामिनी : पृ० ११८

२. महादेवी वर्मा : नीहार : पृ० १२

कवियित्री महादेवी वर्मा पीड़ानुभूति को जीवन की सर्वाधिक महान् विभूति समझती है क्योंकि पीड़ा प्रिय की देन है। जिस दिन से प्रिय की चल चित्रितवन देखी है उसी दिन से हृदय असीम पीड़ा से भर गया है। 'पीड़ा का साम्राज्य' और 'रोदन पहरेदार' दोनों ही कवि कल्पित वस्तुएँ हैं। पहरेदार की रक्षा में से वस्तु चुराई नहीं जा सकती। जिस पीड़ा का पहरेदार रोदन हो उसका क्या कहना। अभिप्राय यह कि आराधिका विरह-वेदना को क्षण भर के लिए भी नहीं भूलती। पीड़ा भी कम नहीं है उसकी समस्त अन्तश्चेतना को घेरे हुए है।

जिसको अनुराग सा दान दिया
उससे कण माँग लजाता नहीं।^१

यह उक्ति पपीहे के प्रति है। पपीहे का बादल से प्रेम कवि प्रौढोक्ति है। उसी का आधार लेकर कवियित्री ने नवीन अर्थ की व्यंजना की है। पपीहे का बादल के प्रति स्नेह आदर्श समझा जाता है। लेखिका को इसी पर आपत्ति है। एक ओर पपीहा बादल को निष्कलुष प्रेम रूपी सर्वस्व प्रदान करता है पर दूसरी ओर उसी में एक कण जल दे देने की रट लगाए हुए है। जो उसके स्वार्थ का परिचायक है। शुद्ध प्रेम में प्रतिदान प्राप्ति की भावना नहीं होती सो भी जल-कण जैसी तुच्छ वस्तु का। अतः पपीहा या तो स्वयं को बादल का प्रेमी कहलाना छोड़ दे या उससे भीख माँगना छोड़ दे। जो स्वयं दानी है वह भिखारी कैसे हो सकता है। प्रेम पूर्ण हृदय ससार की सबसे मूल्यवान वस्तु है उसकी तुलना में जल-कण अत्यन्त तुच्छ है। ध्वनि यह निकली कि सच्चा प्रेम प्रतिपादन की अपेक्षा नहीं रखता। प्रेमास्पद उत्तर दे या न दे प्रेमी अपना कर्तव्य निबाहता चलता है।

वाक्यगत वस्तु से अलंकार-ध्वनि—

हलाहल की उमड़ी है धार
करूँगा इसको मथकर पार
यहाँ जो भी आता है पास
उसे मिलता हूँ बाहुपसा।^२

इन पक्तियों में कवि अपने साहस का परिचय दे रहा है। 'हलाहल कवि परम्परा सिद्ध वस्तु है अतः 'हलाहल की उमड़ी है धार' वाक्य कवि प्रौढोक्तिसिद्ध है। उसको मथ कर पार करने का तात्पर्य हुआ चाहे कितना ही कष्ट क्यों न झेलना पड़े मैं साहस नहीं खोजूँगा। हलाहल की धारा को नाव में बैठकर किसी का आश्रय

१. महादेवी वर्मा : रश्मि : पृ० ७२

२. बच्चन : हलाहल : पृ० ४८

लेकर पार करने की बात नहीं बह करता न उसके किनारे बैठ रहने का विचार करता है अर्थात् संसार के कष्टों को झेल सकने के लिए तो उसे किसी सहायक की अपेक्षा है न उनसे बच निकलने की आकांक्षा है। बल्कि उन्हें लड़कर विजित कर लेने की इच्छा है। पौराणिक आख्यान के अनुसार समुद्र-मथन से हलाहल की कुछ बूँदे निकली थी। उतने से ही देव दानव घबरा गये थे। परन्तु यहाँ तो संसार सागर से हलाहल की प्रचण्ड धारा ही उमड़ पड़ी है। उसे मथ कर पार हो जाने की प्रतिज्ञा कर कवि साहस में स्वयं को देव दानवों से श्रेष्ठ सिद्ध करता है इससे व्यतिरेक अलंकार व्यंग्य है।

इन ललचाई पलकों पर
पहरा जब था क्रीड़ा का
साम्राज्य मुझे दे डाला
उस चितवन ने पीड़ा का।^१

कवियित्री प्रिय से मिलन का आलंकारिक वर्णन करती है। प्रिय जब सामने आये तो लज्जा से उसकी पलके झुक गईं आंखें बहुत चाहती थी कि प्रिय को जी भरकर देख ले किन्तु व्रीडा ने उन्हें मनमानी न करने दी। 'ललचाई' पद से आँखों की उत्कट अभिलाषा व्यक्त होती है। फिर भी कनखियों से ही प्रिय की जिस चितवन के दर्शन हुए उसी की स्मृति अब तक साल रही है। 'साम्राज्य' पद से पीड़ा की व्यापकता की सूचना मिलती है। अर्थात् हृदय के हर कोने में पीड़ा बस गई। पीड़ा का अनोखा राज्य देकर चितवन ने कवियित्री को 'पीड़ा की रानी' बना दिया। साम्राज्याधिकार धर्म कवियित्री और साम्राज्ञी में सामान्य होने से दोनों में उपमानोपमेय भाव है। अतः उपमा अलंकार व्यंग्य है। अन्तिम दो पक्तियों के सम्पूर्ण वाक्य से वाक्तगत ध्वनि है। चितवन द्वारा अभिषेक और पीड़ा का साम्राज्य कवि कल्पना सिद्ध होने से कवि प्रौढोक्ति है।

वाक्यगत अलंकार से अलंकार-ध्वनि—

सूखे सिकता सागर में
यह नया मेरे मन की
आँसू की धार बहाकर
खे चला प्रेम बेगुन की।^२

उक्त पक्तियाँ प्रेमी की उस अवस्था की ओर संकेत करती हैं जब अनेक अव-
रोधो-संसार के व्यंग्य बाण तथा प्रिय की उदासीनता—के रहते हुए भी प्रेम कम नहीं

१. महादेवी वर्मा : नीहार : पृ० २०

२. प्रसाद : आँसू : पृ० ४२

होता। अश्रु मोचन ही शेष जीवन की कहानी बन जाता है तो भी प्रेम बढता ही जाता है। सम्पूर्ण छन्द मे साँग रूपक है। मन नाव, अवरोध विस्तृत रेतीला मैदान और प्रेम नाविक है। 'गुन' पद मे श्लेष है नाव के अर्थ मे रस्सी मनुष्य के अर्थ मे मानवीय गुण का अर्थ देता है। प्रेम गुणो को नही देखता। उसका सम्बन्ध अतरात्मा से है। लैला सुन्दर नही थी। मजनु उसके सामने ससार भर के ऐश्वर्य को तुच्छ समझता था। एक बार पूछने पर उसने उत्तर दिया था 'लैला को मेरी नजरो से देखो।' साधारण नाविक सूखी रेती मे अपनी ओर से धार बहाकर बिना रस्सी के नाव नही खीच सकता किन्तु प्रेम मे वह शक्ति है। प्रेम रूपी नाविक मे सामान्य नाविक से अधिक विशेषता दर्शाने के कारण व्यतिरेक अलंकार व्यंग्य है। साँग रूपक से व्यतिरेक अलंकार। समस्त पक्तियों का केन्द्र अश्रुधार है। यह सामान्य धार नही है जिसकी कुछ बूँदे प्रत्येक की आँखो मे देखी जा सकती है वरन् वह नदी की धारा है। जिसके प्रवाह मे गोपियों को ब्रज के डूब जाने का निश्चय हो गया था। इसीलिए उदाहरण कवि प्रौढोक्ति के अन्तर्गत रखा गया है।

वाक्यगत अलंकार से वस्तु ध्वनि—

अब छुटता नहीं छुटाये
रंग गया हृदय है ऐसा
आँसू से घुलानिर्बरता
यह रंग अनोखा कंसा।^१

इन पक्तियों मे जिस रंग का उल्लेख है वह है प्रेम का रंग। प्रेम का लाला होना, उससे हृदय का रंग जाना, उसका रंग पक्का होना आदि सभी उक्तियाँ कवि परम्परा सिद्ध है। यहाँ हृदय का अनुराग के रंग मे रंग जाने की बात है।

छन्द की प्रथम पक्ति मे विशेषोक्ति अलंकार है क्योंकि कारण होने पर भी कार्य नही हुआ। प्रेमी विरहजन्य वेदनानुभूति के कारण प्रेमास्पद के और निकट आ जाता है। अर्थ का सौन्दर्य इस विरोध मे है कि साधारणतया मनुष्य उससे दूर भागता है जिससे उसे पीडा मिलती है किन्तु अनुराग मे ठीक इसका उलटा होता है। विरोध का चमत्कार अन्तिम दो पक्तियों मे अपनी चरमता पर पहुँचा गया है। धोने पर रंगीन कपड़े का रंग फीका पड़ना चाहिये किन्तु हृदय रूपी वस्त्र ज्यों ज्यों अश्रुजल से धुलता है त्यों त्यों उसका रंग चटख होता जाता है। विपरीत कारण से कार्य होने के कारण पाँचवी विभावना है। प्रथम वाक्य मे विशेषोक्ति तथा द्वितीय में विभावना अलंकारों द्वारा 'विरहावस्था मे ही प्रेम चरम बिन्दु पर पहुँचता है'

अभिप्राय व्यंग्य है। इसके साथ ही यह व्यंग्यार्थ भी सम्भव है कि प्रेम ससार की सभी वस्तुओं से भिन्न है, दिव्य है। इस प्रकार यह अलंकार से प्रेम के गुण रूपी वस्तु व्यजना का उदाहरण सिद्ध होता है।

वह नम कम्पनकारी समीर
जिसने बादल की चादर को
दो झटके मे कर तार तार
दृढ़ गिरि अंगों की शिला हिला
डाले अनगिन तरुवर उखाड़
होता समाप्त अब वह समीर
कलि की मुस्कानों पर मलीन।^१

समीर का उद्धत रूप किसी रुकावट को नहीं मानता। उसकी भयंकरता शिलाओं के हिलने और वृक्षों के उखड़ने से स्पष्ट है। वही कली के निकट पहुँचकर अत्यन्त कोमल हो जाता है। कवि इसका कारण कली की मुस्कान मानता है। असमर्थ या अपूर्ण कारण से कार्य सिद्धि होने के कारण दूसरी विभावना है। इससे यह वस्तु रूप अर्थ ध्वनित होता है कि स्नेह से भयंकरतम वस्तु को भी बश में किया जा सकता है। प्रेम ससार की सर्वोपरि शक्ति है। दूसरे दृष्टिकोण से उक्त पंक्तियों में काव्यालिंग अलंकार भी ध्वनित होता है क्योंकि समीर के कली के पास आकर कोमल हो जाने से उसका पूर्व प्रेम व्यंग्य है। दोनों व्याख्याओं समीर और कली का प्रेम कवि प्रौढोक्ति ही रहेगा।

में तुमसे मिल सकूँ यथा उए से सुकुमार दुकूल
समय लता में खिले मिलन के दिन का उत्सुक फूल
मेरे बाहुपाश से वेष्टित हो यह मृदुल समीर
चारो ओर स्वर्ग के होगा पृथ्वी का प्राचीर।^२

यहाँ अन्तिम दो पंक्तियों में प्रतिवस्तूपमा अलंकार है। तीसरी पंक्ति का 'वेष्टित' और चतुर्थ का 'चारों ओर' शब्द एक ही धर्म की विभिन्न प्रकारेण अभिव्यक्तियाँ हैं। प्रिया के गात के लिए 'स्वर्ग' और 'अपने लिए 'पृथ्वी' का प्रयोग हुआ है किन्तु मुख्यता स्वर्ग की है। इसलिए कवि प्रौढोक्ति है। मुख्यार्थ है कि मेरा शरीर पृथ्वी की भाँति अपवित्र है और तुम स्वर्ग की भाँति दिव्य हो। जब स्वर्ग के वरदान से पृथ्वी का उद्धार हो जाता है तब स्वर्ग को अपनी परिधि में घेर लेने से तो पृथ्वी

१. बच्चन : आकुल अन्तर : पृ० ४०

२. डॉ० रामकुमार वर्मा : आधुनिक कवि ३ : पृ० ९०

का कत्मव सदैव के लिए दूर हो जायगा। इससे व्यंग्यार्थ रूप अभिप्राय यह है कि तुम्हें बाहुपाश में बद्ध कर मैं पार्थिव अनुभूतियों की सीमा पार कर दिव्यानुभूति के क्षेत्र में प्रवेश कर जाऊँगा। मे भावना मार्ग से जीवन-मुक्त हो जाऊँगा।

पद्य की प्रथम दो पक्तियों में स्वतः सम्भवी उदाहरण अलंकार से वस्तु-ध्वनि है। १—जिस प्रकार पतला कपड़ा तुम्हारे शरीर से लगकर अपना पृथक अस्तित्व खो देता है उसी प्रकार मैं भी तुमसे एक हो जाऊँ या २—जैसे कोमल वस्तु को तुमने अपने हृदय पर स्थान दिया है उसी प्रकार मुझे भी अपने हृदय में स्थान दो।

सृष्टि के प्रारम्भ में
मैंने उषा के गाल चूमे
बाल रवि के भाग्यवाले
दीप्त भाल विशाल चूमे

प्रथम संध्या के अरुण दृग

चूम कर मैंने सुलाये

तारिकाकलि से सुसज्जित

नव निशा के बाल चूमे

वायु के रसमय अधर

पहले सके छू होंठ मेरे

मृत्तिका की पुतलियों से

आज क्या अभिसार मेरा।

कह रहा जग वासनामय

हो रहा उद्गार मेरा।'

इस प्रबन्ध में यद्यपि किसी भी ऐसी वस्तु का वर्णन नहीं हुआ है जिसका संसार में अस्तित्व न हो किन्तु जिस रूप में हुआ है वह स्वतः सम्भवी नहीं है। छायावाद युग की यह विशेषता रही है कि इन कवियों ने प्रकृति को नारी रूप में देखा है। यहाँ भी प्रकृति की उषा संध्या आदि अलग अलग वस्तुओं को मानव कोटि में लाकर उनसे दृढ़ सम्बन्ध स्थापित किया है। इसमें कल्पना विशेष क्रियाशील होने के कारण कवि प्रौढोक्ति है। इसी के आधार पर कवि अपने गीत की पवित्रता ध्वनित करता है।

आधुनिक कविता की एक विशेषता यह भी है कि अनेक स्थलों पर उसके सौन्दर्य एवं अर्थगाम्भीर्य को तब तक नहीं समझा जा सकता जब तक कि रचना-कालीन या पूर्व कालीन परिस्थितियों तथा विचारों से अवगत न हो जाया जाय।

अन्तिम दो पक्तियाँ कवि के आलोचको तथा कविता की प्रेरणा की ओर संकेत करती हैं। कवि बच्चन के मधुशाला तथा मधुबाला काव्य संग्रहों को देखकर कुछ आलोचको ने कहना शुरू किया था कि वे कलुषित हृदय के उद्गार हैं इसी आरोप के विरोध में कवि ने 'कवि की वासना' और 'पथ भ्रष्ट' रचनायें प्रस्तुत की।

अपने गीतों की पवित्रता व्यक्त करने के लिए कवि ने सृष्टि की दिव्यतम एवं पवित्रतम वस्तुओं को चुना है। जिसने सृष्टि की प्रथम उषा के कपोलों को, प्रथम संध्या की पलकों को चूमा हो, वायु ने अन्य वस्तुओं के सम्पर्क में आकर कलुषित होने के पूर्व सबसे पहले जिस व्यक्ति के होठों का स्पर्श किया हो भला वह मिट्टी की तुच्छ पुतलियों से क्या अभिसार करेगा। मिट्टी की पुतलियाँ सासारिक नारियों के लिए प्रयुक्त हुआ है। इस स्थल पर कवि का अहं जाग उठता है। समस्त पक्तियों में गीतों की प्रेरणा की पवित्रता तो व्यक्त है ही साथ में यह भी कि कवि सामान्य जन कि वासना से बहुत ऊँचाई पर होता है। सासारिक कर्म शरीर का धर्म है आत्मा उससे निर्लिप्त रहती है।

घटना से धर्म व्यजना के अतिरिक्त उक्त पक्तियों में अलंकार व्यजना भी है। कवि पर न्यौछावर होनेवाली जिन-जिन वस्तुओं का वर्णन हुआ है वे विश्वदेव के अतिरिक्त किसी अन्य को समर्पित नहीं हो सकती। अतएव कवि और विश्वदेव में उपमेय उपमान भाव होने से उपमा अलंकार ध्वनि भी सिद्ध होती है।

प्रबन्धगत अलंकार से अलंकार-ध्वनि—

बजा दीर्घ साँसों की मेरी
सजा सट्टे कुच कलशाकार
पलक पाँवड़े बिछा खड़े कर
रोओं के पुलकित प्रतिहार
बाल युवतियाँ तान कान तक
चल चिबतन के वन्दनवार
देव तुम्हारा स्वागत करतीं
खोल सतत् उत्सुक दृग द्वार^१

प्रबन्ध में कामदेव के स्वागत का वर्णन है। कामदेव पौराणिक पात्र है। अतः उसके स्वागत की कल्पना भी कवि प्रौढोक्ति है।

कामदेव के स्वागत में बाल युवतियाँ अपने भिन्न-भिन्न अंगों को ही स्वागत सामग्री के रूप में प्रस्तुत करती हैं। दीर्घ साँसे नगाड़े, कुच कलश, पलक पाँवड़े, रोंये प्रतिहार तथा चलचितवन वन्दनवार हैं। इससे साग रूपक सिद्ध होता है। ये

सब वे ही वस्तुयें हैं जिनका राजा के स्वागत में भी उपयोग होता है। विशेष रूप से नगाड़े और प्रतिहार का अतः कामदेव और राजा में उपमेय-उपमान भाव संकेतित होने से उपमा अलंकार व्यंग्य है।

इससे कवि यह भी दर्शाना चाहता है कि यौवन काल आते ही बालाओं के शरीर में उक्त परिवर्तन होने लगते हैं। कुचा का कलशवत् उठ आना, शरीर का हर समय रोमांचित रहना, चंचल कटाक्ष करना आदि वे लक्षण हैं जो कन्या के पूर्ण युवती हो जाने की सूचना देते हैं। इस व्याख्या के आधार पर यह अलंकार से रूप वस्तु-ध्वनि का उदाहरण बनता है।

संलक्ष्यक्रम रस-ध्वनि

अलंकार से विप्रलम्भ शृंगार-वाक्यगत—

पटक रवि को बलि सा पाताल
एक ही वामन पग में
लपकता है तमिस्र तत्काल
धुएं का विद्व विशाल^१

उपर्युक्त पक्तियों में वाक्यार्थोपमा के द्वारा कवि हृदय की दशा की ओर इंगित करता है। जब व्यक्ति को प्रकृति के व्यापार भी अपनी ही भावनाओं से रगे दिखाई पड़ते हैं लेखक अपनी विरहावस्था का वर्णन कर रहा है। इसके पूर्व वह बतला चुका है कि सध्या की लाली मुझे अग्नि की लपटों सी भयानक प्रतीत होती है। तत्पश्चात् अन्धकार में सूर्य का छिप जाना भी ऐसा लगता है मानो अन्धकार ने उसे बलपूर्वक पाताल भेज दिया हो। महा पराक्रमी सूर्य की जब यह स्थिति है तो दुर्बल मानव की क्या हो सकती है। ससार ने बल पूर्वक उसके स्वर्णिम विहानों को छीन लिया है उसी का प्रतिबिम्ब कवि प्रकृति में भी देखता है। उसे व्यापार में अत्याचार नाश के दृश्य दिखाई पड़ते हैं। इस प्रकार वामन और बलि के पौराणिक आख्यान के माध्यम से विप्रलम्भ शृंगार-ध्वनित हो रहा है।

अलंकार से हर्ष-भाव-ध्वनि - वाक्यगत—

मैं बचपन को बुला रही थी
बोल उठी बिटिया मेरी
नन्दन वन - सी फूल उठी
यह छोटी सी कुटिया मेरी^२

१. पन्त : पल्लव : पृ० ६७

२. सुभद्राकुमारी चौहान : मुकुल : पृ० ५७

अपनी पुत्री की आवाज सुनकर कवयित्री भाव विह्वल हो जाती है जिसमे वह जीवन के सभी अभावो को क्षण भर के लिए भूल जाती है। नन्दनवन कवि प्रौढाकित है।—कुटिया का नन्दनवन सा फूल उठना उपमा अलंकार है। कवयित्री के हर्ष तक पाठक नन्दनवन की व्याख्या द्वारा पहुँचता है। इसलिए ध्वनि सलक्ष्यक्रम है।

वस्तु से विप्रलम्भ श्रृंगार - वाक्यगत—

नवोढा बाल लहर
अचानक उपकूलों के
प्रसूनों के ढिग रुककर
सरकती है सत्वर^१

प्रकृति मे कही भी तो स्नेह पर बन्धन नहीं है। बाल लहर जहाँ चाहती है अपना स्नेह बांटती चलती है फिर भी मनुष्य के मार्ग मे ही इतनी बाधायें क्यों। इस प्राकृतिक व्यापार को देखकर मानव प्रकृति मे विषमता की ओर उसका ध्यान जाता है जिससे उसको एकाकीपन और अखर ने लगता है। एकाकीपन की व्याकुलता यहाँ व्यंग्य है। यदि यह माने कि बाल लहर और फूलो के क्षणिक प्रणय व्यापार से उसे अपने बीते दिनों की याद आ जाती है तो असलक्ष्यक्रम स्मृति भाव-ध्वनि का उदाहरण बन जायगा।

कविनिबद्ध वक्तृपौढौकित सिद्ध अर्थ-शक्तिमूला ध्वनि

प्रबन्ध के प्रथम खण्ड मे यह चर्चा हो चुकी है कि प्राचीन आचार्यों ने कवि की कल्पना शक्ति से सिद्ध वस्तुओ को दो कोटियो मे विभक्त किया है। एक वे जिन्हे वह अपनी और से कहता है और दूसरी वे जिनको स्वयं निर्मित पात्र से कहलवाता है। पात्रोवत स्थल कवि निबद्धवक्तृपौढौकितसिद्ध के अन्तर्गत आते है। आधुनिक कविता पर इस दृष्टकोण से विचार करते समय प्राचीन और नवीन कविता का स्पष्ट अन्तर देख लेना होगा।

लगभग समस्त प्राचीन साहित्य मे रचयिता स्वयं को प्रच्छन्न रूप में ही प्रवेश कराता है। यह प्रच्छन्न वेश कोई पात्र होता है अन्यथा कवि तटस्थ दर्शक की भाँति वर्णन करता चलता है। साहित्य की परम्परा 'मे' को पात्र बनाने की अनुमति नहीं देती थी। आज मान्यताएँ बदल गई है। व्यक्तिवाद के उन्मेष ने 'मे' शैली पर अधिक बल दिया। अब नारी सौन्दर्य का वर्णन करने के लिए कवि शकुन्तला या दमयंती का आश्रय नहीं लेता न तत्प्रेरित भावोन्दोलन व्यक्त करने के लिए दुष्यन्त या नल का निर्माण करता है। वह अपनी प्रेयसी का ही नख-शिख वर्णन करता है

तथा स्पष्ट शब्दों में 'प्रिये' 'प्रेयसी' 'प्राणों की प्राण' घोषित करता है इसलिए जहाँ कहीं कवि भी पात्र के वेष में आता है वहाँ भी उपर्युक्त भेद ही माना जाना चाहिये ।

शंका हो सकती है कि क्या सभी स्वानुभूति व्यञ्जक काव्य साहित्य कविनिबद्धवक्त्र-प्रौढोक्तिसिद्ध के अन्तर्गत चला जायगा । ऐसे स्थलों पर दो बातें ध्यान देने की हैं । प्रथम, पात्र नियोजना में नाटक्यता हो । दूसरे, कवि के स्वयं का उस पर आरोपण न हो । उदाहरणार्थ, पन्त की 'ग्रन्थि' और 'आत्मिका' को ले । प्रथम में पुरुष पात्र स्वयं कवि है और नायिका के सौन्दर्य का अनेक प्रकार से वर्णन करता है । ऐसे स्थलों पर पाठक कवि से तादात्म्य स्थापित कर उसके सौन्दर्य से चमत्कृत होता है । किन्तु आत्मिका में पाठक कवि से एक नहीं हो पाता । हाँ, तटस्थ भाव से उसकी अनुभूतियों का आनन्द अवश्य उठाता है । अलंकारों का वैभव बुद्धि को भले ही चमत्कृत कर दे, हृदय में अपनत्व की भावना नहीं जगाता । उनमें वही भेद बना रहता है । जो आत्मकथा और उपन्यास में है । आत्मकथा का आनन्द तटस्थ भाव से उठाया जाता है किन्तु उपन्यास का उसके नायक से एक होकर । 'मे' शैली में लिखे गए उपन्यासों में भी यह भेद बराबर बना रहता है ।

उक्त भेद का एक और प्रकार भी देखने में आता है । सभी भाषाओं के प्राचीन साहित्य में ऐसी कथाएँ मिलती हैं जिनमें इतर प्राणी भी मानव भाषा में बातें करते हैं । इनमें अग्नि आदि जड़ वस्तुओं में भी देवता का आरोपण कर सचेतन प्राणी के कर्म करवाये जाते हैं । आज यह सब धर्म साहित्य की कोटि में रखा जाता है क्योंकि वहाँ मानव का बुद्धिपक्ष अत्यन्त प्रबल है । या यों कहे कि इनमें उपदेश का अंश अधिक है और सौन्दर्य का अंश बहुत कम । इस युग में भी उपदेश की प्राचीन प्रणाली को अपनाया गया है किन्तु सौन्दर्य के आवरण में लपेट कर प्रतीक पद्धति पर । आधुनिक साहित्य में प्रयुक्त प्रतीकों का जो लक्षण ग्राह्य है वह अंग्रेजी साहित्य की देन है । भारतीय काव्य शास्त्र की भाषा में अचेतन प्रतीक रसाभास या भावाभास के अन्तर्गत आयेगे । जैसे माखनलाल चतुर्वेदी रचित 'पुष्प की अभिलाषा' । संस्कृत आचार्यों ने ध्वनि के प्रसंग में ऐसे उदाहरण नहीं दिये हैं । हमारा विचार है कि इन आचार्यों के मन में उक्त भेद निर्धारित करते समय केवल मानव पात्र ही थे क्योंकि मानव पात्रों को ही जीवन की विभिन्न परिस्थितियों में डालकर गम्भीर अर्थों की कलात्मक अभिव्यञ्जना की जा सकती है । इसलिए यदि 'पुष्प की अभिलाषा' कविता को उक्त कोटि में रखा जाय तो उसका प्रकार विशेष ही मानना पड़ेगा । इसी पद्धति पर आचार्य भगीरथ मिश्र इस कविता का यह अर्थ लेते हैं 'जब फूल में भी राष्ट्र के लिए बलिदान होने की चेतना है तो मनुष्य में इससे अधिक होनी चाहिये ।'

कुछ व्यक्तियों का विचार है कि सम्पूर्ण कविता पढ़ जाने पर भी पुष्प अपने पुष्पत्व को नहीं छोड़ता। हमारे मन में बराबर यह धारणा बनी रहती है कि वह अचेतन वस्तु है और उसका कथन कवि कल्पना से ही सिद्ध हो सकता है। अतः इसे कवि प्रौढोक्ति के अन्तर्गत ही रखना चाहिये।

अन्त में यह सत्य स्वीकार करना ही पड़ेगा कि ध्वनि का उक्त प्रकार मूलतः प्रबन्ध कार्यों से सम्बन्ध है। गीति काव्य से उसका कोई सम्बन्ध नहीं है।

प्रबन्ध काव्य में ध्वनि विवेचन

छायवाद काल में गीति काव्य के साथ साथ उसी शैली में कुछ सुन्दर प्रबन्ध काव्य भी दिये। इसी के समानान्तर तथा काव्य की एक और धारा बह रही थी जिसके अग्रणी थे बाबू मैथलीशरण गुप्त। आनन्दवर्धन द्वारा निर्देशित ध्वनि के अनेक भेद कहलानेवाले, सुननेवाले अन्य व्यक्ति की निकटता आदि की विशिष्टता लिए हुए है जिनके लिए गीति काव्य में कोई स्थान नहीं है। ध्वनि के प्रबन्ध प्रकाश्य भेद का उचित प्रतिनिधित्व प्रबन्ध काव्य ही करते हैं। संस्कृत काव्यशास्त्रियों को इस भेद के उदाहरण देने में अत्यन्त कठिनाई हुई है। प्रबन्ध की महाकाव्य के रूप में परिभाषा दे देने पर भी प्रतीत होता है उसके मन में कथा काव्य का रूप ही सदैव रहा। इसके अतिरिक्त संचारियों का एक मात्र स्थान प्रबन्ध काव्य ही है। इन सब कारणों से ध्वनिवादी के लिये काव्य के इस भेद की बड़ी महत्ता है।

लक्षणाभूला ध्वनि

पदगत अर्थान्तर संक्रमित अविवक्षित वाच्य ध्वनि—

तो क्या अबलाएँ सदैव ही
अबलाएँ हैं—बेचारी।^१

उक्त भेद का यह बड़ा प्रसिद्ध उदाहरण है। संस्कृत आचार्यों ने भी बहुधा ऐसे ही उदाहरण दिये हैं। प्रथम दृष्टिपात में अबला शब्द का दो बार प्रयोग पुनरुक्ति दोष लगता है किन्तु द्वितीय प्रयोग वस्तुतः उसके व्युत्पत्यर्थ पर बल दे रहा है। प्रथम में उसका अर्थ साधारण नारी है किन्तु दूसरे में वह 'बलहीन' (अबला) के अर्थ में प्रयुक्त हुआ है। इस प्रकार दूसरा प्रयोग सामान्य व्यापक अर्थ को छोड़कर विशिष्ट अर्थ में ही सीमित हो गया है। शूर्पणखा कहती है कि स्त्रियाँ सदैव निर्बल नहीं होती। ध्वनि है—यदि तुम सीधे सीधे मेरे प्रणय-प्रस्ताव को नहीं स्वीकार करोगे तो मुझे बल प्रयोग करना पड़ेगा।

कहा हैसकर 'अतिथि हूँ मैं और परिचय व्यर्थ
तुम कभी उद्विग्न इतने थे न इसके अर्थ ।'^१

उक्ति कामायनी की मनु के प्रति है। कई दिन साथ रहने पर भी मनु श्रद्धा के आन्तरिक भावो को न समझ पाये तो एक दिन पूछ बैठे। उसी के उत्तर मे श्रद्धा कह रही है यही है यहाँ 'अतिथि' पद ध्वन्यात्मक है। सामान्यतः कुछ काल के लिए हमारे घर मे परिवार से बाहर का जो व्यक्ति आता है 'अतिथि' कहलाता है। हम उससे अच्छी तरह परिचित भी हो सकते है किन्तु उक्त पक्तियों का सौन्दर्य 'अतिथि' के व्युत्पत्त्यर्थ को लेकर ही स्पष्ट होता है। अतिथि कौन ? जिसके आने और जाने की कोई तिथि निश्चित न हो। ऐसे व्यक्ति पर हमारा कोई अधिकार भी नहीं होता है न यही निश्चय होता है कि भविष्य मे उससे कब भेट होगी जब यह परिचय काम आयेगा। श्रद्धा के कथन से यह ध्वनि निकलती है कि जैसे बिना किसी पूर्व सूचना मे यहाँ आयी हूँ वैसे कभी भी जा सकती हूँ। इसलिए परिचय प्राप्त कर सम्बन्ध बढ़ाने की बात व्यर्थ है। ऐसे व्यक्ति के बारे मे जानना न जानना एक समान है।

पदगत अत्यन्त तिरस्कृत अविवक्षित वाच्य ध्वनि—

कौन हो तुम बसन्त के दूत

विरस पतझड़ के अति सुकुमार

घन तिमिर में चपला की रेख

तपन में शीतलमन्द बयार ।^२

मनु अकेले बैठे चिन्तन कर रहे है। उन्हें अपने जीवन मे कोई आनन्द न होने से शेष संसार भी आनन्दरहित प्रतीत होता है। उसी समय अतीव सुन्दर श्रद्धा अचानक ही उसके सामने आ खड़ी होती है। मनु को पहले अपनी आँखो पर विश्वास नहीं होता। यह उक्ति मनु की है और इसमे 'बसन्त के दूत' समस्त पद श्रद्धा के लिए प्रयुक्त हुआ है। श्रद्धा वसन्त का दूत नहीं है। ऋतु विशेष से उसका कोई सम्बन्ध नहीं है। इसलिये पद में मुख्यार्थ का बाध हुआ। मनु का जीवन पतझड़ के समान ही है क्योंकि उनके सुख रूपी समस्त पत्ते झड़ गए है। उन्हें यह बहुत कम आशा थी कि प्रलय मे कोई दूसरा मानव भी बचा होगा या बचकर उन तक पहुँच सकेगा। और श्रद्धा जैसी सुन्दरी की उन्होंने मन में भी कल्पना नहीं की थी। वसन्तागम के पहले उष्ण वायु इधर, उधर फले दो एक फूल यह सूचना देते है कि आनेवाली ऋतु आनन्ददायिनी है। उसी प्रकार श्रद्धा के आगमन से मनु को भी विश्वास हो गया

२. प्रसाद कामायनी : पृ० ८७

१. प्रसाद : कामायनी : पृ० ५०

कि उनका भविष्य आनन्दपूर्ण होनेवाला है। प्रेम प्रकार 'वसन्त का दूत' का ध्वन्यर्थ 'भविष्य के आनन्द की सूचना देनेवाला' जिसकी स्थापना श्रद्धा में की गई।

देव जब महादेव दर्शनार्थ थे गये
आए तब पाटन थे आप यह सुन के
खेद हुआ उनको कि स्वागत न आपका
हो सका यथोचित।^१

सिद्धराज के सोमनाथ यात्रा पर जाने के बाद मालव महीप नरवर्मापाटन पर चढ़ आया और मंत्री द्वारा सिद्धराज की यात्रा का पुण्य फल विजय स्वरूप लेकर लौट गया। सिद्धराज ने लौटकर जब यह समाचार सुना तो मंत्री की कायरता पर क्रोध हुआ। वह तत्काल मालव पर चढ़ आया और दूत द्वारा नरवर्मा की सभा में उक्त संदेश भिजवाया। यहाँ स्वागत का अर्थ कदापि यह नहीं है कि सिद्धराज उसके आगमन के उपलक्ष्य में नगर सजवाता या कोई अमुल्य भेंट अर्पित करता। लक्ष्यार्थ है कि मेरी अनुपस्थिति में चढाई करने की जो धृष्टता आपने की उसका उचित दण्ड न मिल सका। यहाँ युद्ध की चुनौती व्यंग्य है।

अभिभामूला असंलक्ष्यक्रम ध्वनि—

१—पदगत—

पर हृदय सब भोंति तू कंगाल है
उठ किसी निर्जन विपिन में बैठकर
अश्रुओं की बाढ़ में अपनी बिकी
मग्न भावी को डुबा दे आँख-सी।^२

नायिका का दूसरे व्यक्ति से विवाह हो जाने पर नायक की युक्ति अपने प्रति है। इतने दिनों से जो आशा थी वह आज भग हो गई। सब कल्पनाये नष्ट हो गयी ऐसे समय कोई उससे सहानुभूति तक रखनेवाला नहीं है। न किसी का प्यार मिल सका न सहानुभूति। तब हृदय के पास क्या सम्पत्ति रही। यहाँ 'कंगाल' पद से नायक के क्षोभ और दैन्य की व्यजना हो रही है। जो विप्रलम्भ शृंगार की पुष्टि में सहायक है। 'कंगाल' पद में यद्यपि लक्षणा शक्ति भी कार्य कर रही है किन्तु भावाभिव्यक्ति में उसकी क्षमता इतनी है कि वस्तु ध्वनि की ओर ध्यान ही नहीं जाता।

शैल निर्झर न बना हतभाग्य
गल नहीं सका जो कि हिमखण्ड

१. मैथलीशरणगुप्त : सिद्धराज : पृ० ३०

२. पन्त : ग्रन्थि : पृ० ३५

दौड़कर मिला न जलनिधि अंक

आह वैसा ही हूँ पाषंड ।^१

मनु श्रद्धा को अपना परिचय दे रहे है। देव सृष्टि के विनाश के बाद वे अकेले ही जीवन व्यतीत कर रहे। प्रकृति में चारों ओर देखते है तो कोई भी वस्तु एकाकी नहीं दीखती। सबके अपने अपने युगम है। यह देखकर उन्हें और भी कष्ट होता है। वे ही इतने हतभाग्य क्यों कि अकेले जीवन बिता रहे है। यह विषाद अब तक तो हृदय में ही घुमड रहा था किन्तु जैसे ही कोई सहानुभूति दर्शाने वाला मिला कि भावावेग की धारा बह निकली। एकाकी जीवन से वे कितने दुखी है 'हतभाग्य' पद से स्पष्ट हो जाता है, वैसे तो वे बड़े भाग्यवान है कि प्रलय के थपेडों से बच निकले पर सगी साथियों का अभाव प्रलय के कष्ट से भी कहीं अधिक सालनेवाला है। इसी विषाद की ध्वनि अन्तिम 'पाषंड' पद से भी हो रही है जिसके मूल में लक्षणा कार्य कर रही है।

आज मैं हूँ कौसलाधिप धन्य

गा विरुद गा कौन मुझ-सा अन्य ।

कौन हा मुझ सा पतित-अतिताप ।

हो गया वर ही जिसे अभिशाप ।^१

राम-वन-गमन के पश्चात् दशरथ की मृत्यु हो जाती है। भरत ननिहाल से आकर सब समाचार सुनते है। यह ज्ञात होने पर कि उन्हें राजा बनाने के अर्थ ही कैकयी ने यह सब किया है उनके क्रोध और ग्लानि की सीमा नहीं रहती। यहाँ इन्ही दोनों भावों की परिणति निवेद में हुई है। अपने समस्त दुखों के मूल में उन्हें राज्य ही दिखाई पड रहा है। न वे राजकुमार होते न कैकयी के मन में राजमाता बनने का लोभ पैदा होता न अग्रज को गृह निष्कासन एवं पिता की मृत्यु होती। कैकयी ने लाभ ही लाभ देखा था, भरत के माथे पर लगनेवाले कलक की कल्पना भी नहीं की थी। भाई के वन गमन और पिता की मृत्यु का मूल कारण बन कर 'राजा' कहलाना कितनी भारी विडम्बना है। यह 'धन्य' पद से व्यक्त है वे इस समय स्वयं को तुच्छतम प्राणी से तुच्छ समझ रहे है। इष्ट वियोग (पिता से उनकी मृत्यु और भाइयों तथा भाभीयों से उनके वन-गमन के कारण) से उत्पन्न सम्पूर्ण निर्वेद 'धन्य' पद में सिमट आया है। यहाँ 'धन्य' का प्रयोग 'धक्कार' के अर्थ में हुआ है। अतः पद के मूल में विपरीत लक्षणा कार्य कर रही है।

प्रसंगानुकूल दशरथ की मृत्यु हो जाने से शोक स्थायी भाव है। शोक के मूल कारण माता द्वारा अपने राजापन की कल्पना के प्रति भरत की विरक्ति स्वाभाविक है जो स्थायी भाव को पुष्ट कर रही है। कोसलाधिप का पद उनके लिए कितना गर्हणीय है इसी की व्यजना 'धन्य' पद मुख्य रूप से कर रहा है।

उपर्युक्त उदाहरण की अन्तिम पक्ति में 'ही' पदांश वर देने की प्रथा पर पाश्चात्ताप व्यक्त करता है। क्या वर देने जैसा कल्याणकारी कर्म भी किसी के लिए अभिशाप हो सकता है? किसी के लिए हो या न हो पर भरत के लिए तो हो ही गया। यह ध्वनि 'ही' पदांश से विशेष रूपेण व्यक्त होने के कारण से यह पदांशगत ग्लानि संचारी भाव-ध्वनि का भी उदाहरण है।

एक झिटका-सा लगा सहर्ष
निरखने लगे लुटे-से कौन—
गा रहा यह सुन्दर संगीत
कुतूहल रह न सका फिर मौन ।^१

छन्द की दूसरी पक्ति का 'लुटे-से' समस्त पद मनु के हृद्गत भावों को ध्वनित कर रहा है। बहुत दिनों के बाद अकल्पनीय रूप से चिर आशा को पूरा होते देख पहले हमे विश्वास ही नहीं होता। उसमें आश्चर्य और हर्ष दोनों ही मिले होते हैं। मानवी वाणी सुनने पर मनु को हर्ष हुआ किन्तु आँख उठाने पर जो सौन्दर्य दिखाई पड़ा उसकी उन्होंने कल्पना भी नहीं की थी। एक क्षण के लिए वे स्वयं को भूल गये। हर्ष का तत्त्व प्रथम पक्ति के अन्तिम पद से वाच्य है किन्तु उसका आधिक्य और आश्चर्य का मिश्रण 'लुटे-से' पद द्वारा ही व्यजित हो रहा है।

२—पदांशगत—

भूलि धूसर है तो क्या यो तो मृन्मात्र भी
वस्त्र ये बल्कल से तो है सुरम्य सुपात्र भी ।^२

उर्मिला का यह वाक्य सखी के प्रति है। सखी उससे कहती है कि तुम्हारे वस्त्र मैले हो गए हैं इन्हें बदल लो। इतना सुनते ही उर्मिला को लक्ष्मण का ध्यान आ जाता है। जो बल्कल धारण कर बन को चले गए हैं। एक तो बल्कल दूसरे बदलने की सूविधा भी नहीं। लक्ष्मण की स्थिति से अपनी तुलना करते ही उसका दुःख और गहरा हो जाता है। प्रियवियोग के कारण रति स्थायी भाव है। उक्त विशिष्ट परिस्थिति में विषाद द्वारा वह पुष्ट होता है अतः विषाद संचारी हुआ।

१. प्रसाद : कामायनी : पृ० ४५

२. मैथिलीशरण गुप्त : पृ० २७२

तुलना की विषमता 'तो' पदांश से विशेष व्यक्त है। इस प्रकार उक्त स्थल पदांशगत विषाद असलक्ष्यक्रम ध्वनि का उदाहरण सिद्ध होता है।

३—वाक्यगत—

एक पल मेरे प्रिया के दृग पलक
थे उठे ऊपर सहज नीचे गिरे ।^१

पर पुरुष को जिसके प्रति अनुराग भी हो सामने देखकर और यह जानकर कि वह व्यक्ति उसकी ओर देख रहा है मुग्धा नायिका की जो दशा हो सकती है उसी का यह चित्र है। प्रिया की पलको का एक पल के लिए ऊपर उठना उसके अनुराग का सूचक है। किन्तु उस क्षेत्र मे नई होने के कारण दूसरे ही क्षण उसे लज्जा आ घेरती है। तथा पलक अपने आप झुक जाती है। यहाँ 'सहज' पद से उसकी निश्छलता व्यंग्य है और सम्पूर्ण वाक्य मे लज्जा भाव जो सम्भोग श्रृंगार का पोषक होने के कारण सचारी कहलाएगा। निम्न पक्तियाँ भी इसी से मिलते जुलते भाव को प्रकट करती हैं—

पद-नखो को गिन समय के भार को
जो घटाती थी भुलाकर अबनि तल
खुरच कर वह जड़ पलों की घुष्टता
थी वहाँ मानों छिपाना चाहती ।^२

पद-नखो को गिनना, अबनि तल को खुरचना लज्जा भाव को छिपाने के कार्य हैं। अनः अवहित्या सचारी व्यंग्य है। नायक नायिका परस्पर आलम्बन विभाव है। नायिका के अनुभाव नायक के लिए उद्दीपन विभाव है। उधर नायिका के लिए नायक के वचन (जो पहले आ चुके हैं और जिनका यहाँ आरोपण करना पड़ेगा) उद्दीपन विभाव है। पद-नख गिनना तथा अबनि तल खुरचना अनुभाव है। इस प्रकार लज्जा और अवहित्या से पुष्ट रति भाव श्रृंगार रस की कोटि तक पहुँच गया है। इस प्रकार लज्जा और अवहित्या से सम्पूर्ण वाक्य में अभीष्ट भाव प्रसरित होने से यह वाक्यगत सभोग श्रृंगार ध्वनि का स्थल है।

“दिन भर थे कहीं भटकते तुम”

बोली श्रद्धा भर मधुर स्नेह

“यह हिंसा इतनी प्यारी है

जो भुलवाती है देह-गेह ।^३

१. पन्त : ग्रंथि : पृ० १०

२. वही : पृ० १४

३. प्रसाद : कामायनी : पृ० १४४

श्रद्धा और मनु मे परिणय सम्बन्ध न होने पर भी उससे अधिक सुदृढ प्रणय सम्बन्ध था । वह मनु के पुत्र की माता होनेवाली थी । प्रथम पक्ति से मनु के प्रेम मे आ जानेवाली प्रेम की कमी की व्यञ्जना हो रही है । वे श्रद्धा के प्रति उदासीन हो हो गये है । यहाँ इसी कारण उनको उपालम्भ दिया जा रहा है । उपालम्भ उसी को दिया जा सकता है जिस पर कोई अधिकार नहीं है । प्रस्तुत परिस्थित मे अधिकार का कारण विजय नहीं प्रेम है । दूसरी पंक्ति मे 'मधुर स्नेह' पद प्रयुक्त हो जाने पर भी अन्तिम दो पक्तियो का सौन्दर्य कम नहीं हुआ है । जिनकी ध्वनि है—'तुम्हारा पहले वाला प्रेम कहाँ गया ? श्रद्धा की उक्ति से दाम्पत्य रति का वह पक्ष ध्वनित हो रहा है जब नारी का पुरुष से दूसरा सम्बन्ध स्थापित हो जाता है—(१) प्रिया के रूप मे और (२) उसके पुत्र की माता के रूप मे । माता को प्रिया से कुछ अधिक अधिकार प्राप्त है । उसके प्रेम मे गाम्भीर्य एव स्थिरता आ जाती है । किन्तु रहती है तब भी वह अबला ही । पुरुष भी उसके प्रेम को स्थिर जान कर निश्चिन्त हो जाता है जो उदासीनता का रूप धारण कर लेती है । श्रद्धा का उपालम्भ वास्तव मे प्रेम की उसी परिपक्वावस्था को ध्वनित कर रहा है इसीलिए 'मधुर स्नेह' का प्रयोग उसके सौन्दर्य को नष्ट नहीं कर सका है ।

अब और अमीप्सित और आर्य वह किसका

संसार नष्ट है भ्रष्ट हुआ घर जिसका

मुझसे मैने ही आज स्वयं मुँह फेरा

हे आर्य बता दो तुम्हीं अमीप्सित मेरा ।'

मनस्ताप की वह स्थिति जब व्यक्ति स्वयं को ही धिक्कारने लगे निर्वंद कह-लाती है । पिता की मृत्यु और राम वन-गमन का मूल कारण भरत अपने को समझते है । न वे पृथ्वी पर जन्म लेते न उनकी माता को दो वरदान माँगने की अवाश्वकता पडती । एक और पिता की मृत्यु का शोक दूसरी ओर पितृ तुल्य बडे भाई का चौदह वर्ष के लिए बिछडने का दुख दोनों मिलकर भरत को इतना क्लेश दे रहे है कि उन्हे स्वयं से घृणा हो जाती है । 'मुझसे मैने ही आज स्वयं मुँह फेरा' वाक्य भरत की आत्मग्लानि की चरमावस्ता 'निर्वंद' को ध्वनित कर रहा है । अर्थात् लोग तो कौक्यो से मेरा सम्बन्ध होने के कारण मेरी निन्दा कर ही रहे होंगे पर मै स्वयं भी उसी सम्बन्ध के कारण लज्जा से गडा जा रहा हूँ । यहाँ शोक स्थायी भाव है तथा निर्वंद संचारी । साकेत से ही एक और उदाहरण ले—

आप अवधि बन सकूँ कहीं तो क्या कुछ देर लगाऊँ
मै अपने का आप मिटा कर जाकर उनको लाऊँ ।^२

१. मैथलीशरण गुप्त : साकेत : पृ० २४७

२. वही :: पृ० ३२४

उर्मिला जानती है लक्ष्मण चौदह वर्ष समाप्त होने के पहले नहीं लौट सकते और वह चाहती है कि शीघ्राति शीघ्र लौटें। इन परस्परविरोधी बातों का समाधान कैसे हो। वह कल्पना करती है कि यदि वह स्वयं अवधि बन सकती तो अपने को मिटाना उसके बस की बात हो जाती इस प्रकार स्वयं के रूप में अवधि को तत्काल मिटाकर लक्ष्मण को लौटा लाती। इससे उर्मिला का औत्सुक्य व्यग्र है। स्थायी होने से यह सचारी रूप में प्रकट हुआ है। कुछ लोग विवाद कर सकते हैं कि जब उर्मिला स्वयं को ही मिटा देगी तो लक्ष्मण के आने का भी क्या अर्थ होगा। किन्तु विरहावस्था में इस तरह की तर्क सम्मत उक्तियों के लिए स्थान नहीं होता—

‘यह है उपाय’ कह उठै राम ज्यों मंत्रित धन—
कहती थी माता मुझे सदा राजीव नयन
दो नील कमल है शेष सभी यह पुरश्चरण
पूरा करता हूँ देकर मात एक नयन।^१

‘शक्ति’ द्वारा नील कमल उठा लिए जाते पर राम अत्यन्त दुखी हो जाते हैं। दुःख का मुख्य कारण यह है कि सीता की मुक्ति जब असंभव प्रतीत होने लगी। राम का क्लेश विरहजन्य है वही उनको प्रयत्न की प्रेरणा दे रहा है इसीलिए स्थायी भाव रति का वियोग-पक्ष है। दूसरी पक्ष में स्मृति सचारी है। मति संचारी को व्यजित करनेवाली तीसरी और चौथी पक्षियाँ उसी से पुष्ट उत्साह भाव को भी ध्वनित कर रहा है। उद्दीपन विभाव और आलम्बन विभाव के अभाव में भाव रस-कोटि तक नहीं पहुँचा है। उत्साह की व्यंजना वाक्य पढ़ते ही हो जाती है। अतः वाक्यगत असंलक्ष्यक्रम ध्वनि सिद्ध होती है।

कनी चाट लेना अच्छा है कनिक माँगने क्यों जाऊँ
तुम प्रियतम भूखे सो जाओ मैं कुछ खाकर सों जाऊँ।^२

नूरजहाँ की माँ अपने पति गयास बेग को विदेश जाने के लिए उत्साहित कर रही है। गरीबी आ जाने पर अपने सम्बन्धियों के बीच रहने में उसे बड़ी लज्जा का अनुभव हो रहा है। जिन व्यक्तियों को कभी उसने खैरात बाँटी थी उन्हीं से अन्न माँग लाने में उस जैसी स्वाभिमानी स्त्री को कितनी ग्लानि होती होगी इसका ‘कनी चाट लेना अच्छा है’ वाक्य से सहज अनुमान लगाया जा सकता है। वैभव के नष्ट हो जाने पर उसे विश्वास है माँगने जैसे गहित कर्म के लिए बाध्य होने पर ग्लानि है इन दोनों की ही चरम स्थिति दोनों वाक्यों से अलग अलग हो रही है।

१. निराला : अनामिका : पृ० ९६४

२. गुरुभक्त सिंह ‘भक्त : पृ० ५

बीर के गले में पड़ी पुण्डरीक माला-सी
पत्र रचना-सी थी कपोल परबाला के ।^१

खगार रानक दे के सम्मुख प्रणय प्रार्थी के रूप में उपस्थित हुआ। परस्पर के विचार विनियम के बाद रानक दे खगार को पति रूप में ग्रहण करना स्वीकार कर लेती है। उसी अवसर पर भाव विभोर होकर रानक दे उसके गले में बाहे डाल देती है पर साथ ही नारी सुलभ लज्जा के कारण उसके कपोल लाज से अरुण हो गये। यह अरुणिमा पत्र-रचना से व्यग्य है। प्रसंग को देखते हुए खगार आलम्बन विभाव एव एकान्त अलिन्द उद्दीपन विभाव है। रानक दे को मालुम है कि खगार प्रेमी-रूप में आया है। उससे वार्तालाप की स्वीकृति देना इस तथ्य का द्योतक है ही वह उसे अपने हृदय में स्थान देती है। अतः रति स्थायी भाव है। परस्पर के स्पर्श से उत्पन्न लज्जा भाव से वह विशेष पुष्ट हुआ है। इसलिए लज्जा सचारी भाव है। बाला शब्द से लज्जा का आधिक्य व्यग्य है क्योंकि रानक दे मुग्धावस्था में है। इस प्रकार पूर्ण वाक्य ध्वनि का प्रकाशक होने के कारण से यह वाक्य प्रकाश्य भाव-ध्वनि का उदाहरण सिद्ध होता है।

कब तक चोर अकले कह दो
हे मेरे जीवन बोलो
किसे सुनाऊँ कथा कहो मत
अपनी निधि न व्यर्थ खोलो ।^२

मनु एकांकी जीवन से बड़े दुखी हैं। वे कितना चाहते हैं कि कोई उनसे बात करनेवाला होता कुछ उनकी सुनता कुछ अपनी सुनाता। दिन पर दिन बीतते चले जा रहे हैं किन्तु कोई ऐसा लक्षण नहीं दिखाई पड़ता जिससे यह आशा हो कि भविष्य में उनकी इच्छा पूरी होगी—यहाँ प्रत्येक वाक्य से उक्त अभावजन्य गहरा विवाद व्यक्त हो रहा है। अन्तिम वाक्य में वह चरम सीमा पर पहुँच गया है। जब व्यक्ति अत्यधिक निराश या दुखी होता है तो किसी झूठे सहारे को भी सच समझने लगती है। ऐसे समय वह नहीं चाहता कि उसके भ्रम को दूर करे क्योंकि भ्रम ही तो उसे दुःख दे रहा है। कहो मत मैं यही विषाद ध्वनित हो रहा है।

४—रचनागत—

रोदन रणन वही उद्यत करें हमे
मृत्यु-भय छोड़ हम शत्रुओं से वैर लें ।

१. मैथिलीशरण गुप्त : सिद्धराज : पृ० ७०

२. प्रसाद : कामायनी : पृ० ३७

हनुमान से सलक्षण को शक्ति लगने का समाचार पाकर भरत-शत्रुघ्न सहायतार्थ सेना लेकर लंका जाने का निश्चय करते हैं। रात्रि के समय आपत्ति सूचक उनके शंखों की ध्वनि सुनकर हड़बड़ा कर जाग उठते हैं और स्वभाववश उनके हाथ हथियारों पर जा पहुँचते हैं। उधर स्त्रियाँ उठकर जल्दी जल्दी अपने कपड़े ठीक करने लगती हैं। सम्भ्रम की यही स्थिति उदाहरण की समस्त पदावली से व्यंजित हो रही है।

५—वर्णगत—

चौड़े चौड़े चार वक्ष-से लंका गढ़ के
तोड़े द्वार-कपाट कटक ने बड़ के चढ़ के।

* * *

दल बादल मिड़ भये घरा धंस चली धमक से
मड़क उठा क्षय कड़क से चमक दमक से।^१

यह निश्चित है कि अकेले वर्णों को सजाकर रख देने से किसी भी प्रकार के भाव का ग्रहण नहीं हो सकता। सार्थक शब्दों द्वारा अर्थ ग्रहण के अभाव में भाव नहीं जाग सकता। इसलिए यह कहना कि वर्णगत ध्वनि शुद्ध रूप से वर्ण प्रकाश्य है ठीक नहीं। हमारे विचार प्रसंग में पाठक जिस भाव की अपेक्षा करता है वर्ण उसी की अभिव्यक्ति में विशेष सहायक होते हैं। चरणों ने वीर और रौद्र रसों के प्रसंगों में इसका खूब प्रयोग किया है। पर सच पूछा जाय तो ऐसे स्थलों पर वर्णों में केवल व्यंजनो के सौष्ठव पर ही विशेष ध्यान जाता है। आधुनिक युग में भी व्यंजनो की सूक्ष्म प्रकृति पर पर्याप्त ध्यान दिया गया है किन्तु उसके स्थूल रूप के बहुत कम दर्शन होते हैं। तो भी प्रतीत होता है कि ई० कतिपय भावों के उद्बोधन में उनकी सहायता अनिवार्य हो जाती है। उपर्युक्त पंक्तियों में महाप्राण और श्रुति कटु वर्ण उत्साह भाव जगाने में अन्य तत्त्वों से अधिक सहायक सिद्ध हो रहे हैं।

६—प्रबन्धगत—

देखी मैंने आज जरा
हो जावेगी क्या ऐसी॥ ही मेरी यशोधरा
हाय मिलेगा मिट्टी में वह वर्ण-सुवर्ण खरा।
सूख जायगा मेरा उपवन जो है आज हरा।
सौ सौ रोग॥ खड़े हैं सम्मुख पशु ज्यों बाँध परा
धिक् जो मेरे रहते मेरा चेतन जाय चरा।

रिक्त मात्र है क्या सब भीतर बाहर भरा-भरा ।
कुछ न किया यह सूना भव भी यदि मैंने न तरा ।^१

सिद्धार्थ के मन मे ससार के प्रति विरक्ति जगाने के समय का प्रसंग है । ससार की कोई वस्तु स्थायी नहीं है नाशवान है क्षणभंगुर है । अतः ससार निर्वेद स्थायी भाव का आलम्बन है । जरा का प्रत्यक्ष दर्शन और यशोधरा के सुन्दर शरीर का भी जरा जीर्ण होने जाने की कल्पना उद्दीपन विभाव है । मानव की असमर्थता से चिन्ता जरा के दर्शन से विषाद यशोधरा के भविष्य से शंका हर वस्तु की भीतरी रिक्तता को पहचान लेने से यति तथा चेतन को हरण होने से बचा लेने के साहस से धृति आदि संचारी भाव है । स्वयं को धिक्कारना तथा कोई उपाय ढूँढ निकालने का निश्चय अनुभाव है । सिद्धार्थ आश्रय है । इन सब अंगों से पुष्ट होकर निर्वेद स्थायी भाव शान्त रस मे परिणत हो गया है । यह रस किसी एक वाक्य अथवा रचना से नहीं वरन् सम्पूर्ण प्रबन्ध से ध्वनित है । इसी काव्य के 'महाभिनिष्क्रमण' सर्ग मे भी अनेक स्थलों पर शान्त रस व्यग्य है ।

ऊपर महाकाव्य के अर्थ मे प्रयुक्त प्रबन्ध-ध्वनि का उदाहरण दिया है । इसके अतिरिक्त सम्पूर्ण प्रबन्ध में भी एक व्यापक रस होता है । जैसे—कामायनी में शान्त रस साकेत यशोधरा आँसू और ग्रन्थि में विप्रलम्भ शृंगार और राम की शक्ति पूजा मे उत्साह भाव व्यग्य है ।

क—रस-ध्वनि—

संभोग शृंगार—

हाथ लक्ष्मण ने तुरन्त बढ़ा दिये
और बोले - 'एक परिरम्भण प्रिये'
सिमिट-सी सहसा गई प्रिय की प्रिया
एक तीक्ष्ण अपांग ही उसने दिया ।
किन्तु घाते में उसे प्रिय ने किया
आप ही फिर प्राप्य अपना ले लिया ।^२

इन पक्तियो मे यद्यपि लक्ष्मण और उर्मिला दोनों ही परस्पर रति भाव के आलम्बन और आश्रय हैं फिर भी लक्ष्मण की अधिक क्रियाशीलता को देखते हुए यदि उन्हें आश्रय मानें तो उर्मिला का सहसा सिमट जाना कटाक्ष करना उद्दीपन विभाव कहलायेंगे । लक्ष्मण का हाथ बढ़ा देना फिर सहसा प्रिया को घाते में ले

१. मैथिलीशरण गुप्त : यशोधरा : पृ० १३

२. मैथिलीशरण गुप्त : साकेत : पृ० ४०

लेना अनुभाव होगा। हर्ष संचारी होगा। नायिका स्वकीया होने के नाते प्रेम में कोई अनौचित्य नहीं है। इन विभावानुभावों के सहयोग से परस्पर का रतिभाव शृंगार रस में परिणत हो गया है।

विप्रलम्भ शृंगार—

उनका यह कुंज-कुटीर वही झड़ता उड़ अंशु अबीर जहाँ
अलि कोकिल कीर शिखी सब है सुन चातक की रट 'पीव कहाँ'
अब भी सब साज समाज वही तब भी सब साथ अनाथ यहाँ
सखि जा पहुँचे सुध-संग कहीं यह अंध सुगन्ध समीर वहाँ।^१

विरहिणी यशोधरा के मुख से ये पक्तियाँ कहलाई गई है। सिद्धार्थ आलम्बन विभाव है। पति के प्रति प्रेम होने से कोई अनौचित्य नहीं है। दूसरी पंक्ति में कोयल कीर मोर और चातक का बोलना उद्दीपन विभाव है। करुण स्वर में इन पक्तियों का कथन ही अनुभाव है। प्रथम पंक्ति से स्मृति और अन्तिम पंक्ति से वितर्क तथा 'अनाथ' पद से दैन्य संचारी ध्वनित है। इस प्रकार सब अंगों से पुष्ट रति भाव विप्रलम्भ शृंगार रस में व्यजित हो रहा है।

करुण रस—

किन्तु मन-मन ही है पत्थर तो है नहीं
पत्थर भी पिघल उठेगा यहाँ सुन के
नित्य हत सैनिकों की नारियों का माँओं का
बहनों का बेटियों का बालकों का वृद्धों का
क्रन्दन कठोर मध्य रात्रि जब अपना
सन्नाटा निहार स्वयं सन्न रह जाती है
और हम लोग स्वप्न देखते हैं निद्रा में
रोदन-रणन नहीं रुकता है तब भी
एक-एक पत्ते पर लौटता है मत्त-सा
पाता नहीं चैन कहीं भू परतों उठ के
सिर है नम-शिला के ऊपर पटकता
हो उठता अस्थिर है साँ साँ कर शून्य भी
छूटते स्फुलिंग तारे टूटते हैं चोट से।^२

सिद्धराज के मालव-युद्ध का प्रसंग है। वर्षों के युद्ध में जिसमें मालव की बड़ी हानि हुई। एक दिन नर वर्मा साधारण रोग से स्वर्ग सिंघार जाता है। उसके पश्चात्

१. मैथिलीशरण गुप्त : यशोधरा : पृ० ४४

२. : सिद्धराज : पृ० ३९-४०

एक सभा इस पर चर्चा करने बैठती है। कि क्या सिद्धराज से सधि कर लेनी चाहिये। सधि के पक्ष वालों का उपर्युक्त कथन है। नरवर्मा तथा युद्ध में हत सैनिकों की मृत्यु शोक का कारण है। शोक में आलम्बन सदैव प्रत्यक्ष नहीं होता। सामान्यतः शव शोक का आलम्बन बनता है किन्तु सब प्रसंगों में शव की स्थिति आवश्यक नहीं होती। ऐसे स्थलों पर मृत व्यक्ति की स्मृति ही आलम्बन का कार्य करती है। प्रस्तुत उदाहरण इसी प्रकार का है। बच्चों स्त्रियों और वृद्धों का रात दिन रोदन उद्दीपन विभाव है। युद्ध क्षेत्र के दर्शन से मृत व्यक्तियों की स्मृति संचारी है। अनुभावों का वर्णन नहीं है यद्यपि रंगमंच पर उच्छ्वसित वाणी द्वारा इसका भी प्रदर्शन हो सकता है तथापि विलाप की करुणोत्पादक व्यापक गूज के वर्णन से ही रस परिपाक हो गया है। कुछ रस इतने सन्नामक होते हैं कि उसकी किञ्चित् अभिव्यक्ति भी सामाजिक के हृदय को पूर्णतया अभिभूत कर लेती है। करुण रस उन्हीं में से है। मूल प्रश्न यह नहीं है कि रस के सभी अंगों का वर्णन हुआ है या नहीं बरन् यह कि क्या सामाजिक के मन में रसोद्रेक हुआ है। सैद्धान्तिक पक्ष में हम दिखला आए हैं कि केवल आलम्बन या अनुभावों के वर्णन से भी रस निष्पत्ति सम्भव है। उपर्युक्त उदाहरण सिद्धान्त—निरपेक्ष रस-ध्वनि का स्थल है।

‘मैं कहां गए वे पूज्य पिता’
 करके पुकार यों शोक-सिता
 उर्मिला सभी सुध-बुध त्यागे
 जा गिरी कंकयी के आगे
 * * *
 कंकयी का मुंह भी न खुला
 पाषाण शरीर हिला न डुला
 बस फट सी गई बड़ी आँखें
 मानों थीं नई जड़ी आँखें।^१

करुण रस का यह दूसरा प्रसंग है। दशरथ की मृत्यु हो गई है अतः शोक स्थायी भाव है। इस दुःखद समाचार का आघात न सह सकने के कारण उर्मिला मूर्च्छित होकर गिर पड़ती है। वियोग शोक भय आदि के आधिक्य से मिरगी के राग जैसे लक्षण प्रकट होना ‘अपस्मार’ है। यहाँ वह सचारी का कार्य कर रहा है।

उद्धरण के उत्तरार्ध में शोकाधिक्य की एक दूसरी प्रतिक्रिया ‘जड़ता’ का वर्णन है। कंकयी ने इसकी कल्पना भी नहीं की थी कि राम के वियोग में दशरथ की मृत्यु भी हो सकती है। आज उसे अपने कुकृत्य के भयंकर परिणाम का पता लगा।

इस अनर्थ का मूल वही है। शरीर की निश्चलता और आँखों की खुली रह जाने का कारण स्मरण और निर्णय शक्ति का लुप्त हो जाना जो जड़ता के लक्षण हैं। 'अपस्मार' और जड़ता संचारियों से पुष्ट मूर्च्छा तथा निश्चलता अनुभावो से व्यक्त शोक भाव करुण रस की कोटि तक पहुँच गया है।

वात्सल्य रस—

‘माँ’—फिर एक किलक दूरागत गुंज उठी उस कुटिया सूनी
माँ उठ दौड़ी भरे हृदय में लेकर उत्कण्ठा दूनी
लुटरी खुली अलक रज धूसर बाहे आकर लिपट गईं
निशा तापसी के जलने को घघक उठी बुझती धूनी।^१

बालक मानव वात्सल्य भाव का आलम्बन और श्रद्धा आश्रय है। 'माँ' की पुकार उद्दीपन है। माँ का दौड़ पडना अनुभाव है। तीसरी पंक्ति बालक के बिखरे बालों का दर्शन और धूल भरी बाहों का लिपट जाना फिर उद्दीपन विभाव है। श्रद्धा का उसे गोदी में भर लेना आरोपित अनुभाव है। अन्तिम पंक्ति श्रद्धा के वात्सल्य प्रेम की तडप का वर्णन करती है। इस प्रकार संचारियों के अभाव में भी वात्सल्य रस की व्यंजना हो जाती है।

ख—रसामास—

दण्ड आ हो दण्ड कैसा दण्ड पर कहाँ उदूण्ड ऐसा दण्ड ।
धोर नरकानल चिरन्तन चण्ड किन्तु वह तो है यहाँ हिम-खण्ड ।
चण्ड सुनकर ही जिसे सातक चुभ उठें सौ बिच्छुओं के डंक ।
दण्ड क्या उस दुष्टता का स्वरूप है तुषानल तो कमल-दल-तल्प ।
जो द्विरसेन हम सभी को मार कठिन तेरा उचित-न्याय-विचार।^२

केकयी की दुर्भावना से पिता की मृत्यु हुई और अग्रज को वनबास मिला। अतः वह भरत के क्रोध का आलम्बन है। केकयी का वात्सल्य प्रदर्शन जिसमें उन्हें कृत्रिमता की गन्ध मिल रही है उद्दीपन विभाव है। उनके द्वारा अपनी माँ के लिए अपशब्दों का प्रयोग अनुभाव है। भरत जैसा शांत व्यक्ति आदरास्पद के प्रति अपशब्द का प्रयोग करे इससे क्रोध की भीषणता का सहज ही अनुमान किया जा सकता है। उग्रता संचारी है। इस प्रकार रस की पूरी सामग्री उपस्थित है किन्तु काव्य शास्त्रियों के मत से यह उदाहरण रसामास के अन्तर्गत आएगा क्योंकि क्रोध भाव आलम्बन आश्रय का पूज्य और स्त्री है। गुरुजन के प्रति क्रोध का प्रदर्शन भारतीय मर्यादा के अनुसार अनुचित है।

१. प्रसाद : कामायनी : पृ० १७९

२. मैथिलीशरण गुप्त : साकेत : पृ० १९६

हमारे विचार से भरत का क्रोध करना पूर्ण उचित है। यदि ऐसा न होता तो भरत की पितृ-भक्ति और राम के प्रति अनुराग की थाह कहाँ मिलती। भरत माता के प्रति आदर भाव से यदि चुप रह जाँय तो जनता की यह धारणा पुष्ट हो जाती है कि अवश्य ही भरत की इस घटना से पूर्ण सहमति है। अतः हमारी सम्मति से ये पक्तियाँ शुद्ध रसध्वनि का उदाहरण है। रसाभास का उचित प्रसंग उस समय उपस्थित होता है जब कैकयी बिना तथ्य का पता लगाए मंथरा के वचनों को ही सत्य मानकर परम्परा विरुद्ध बात के लिए क्रोध एवं हठ करती है।^१ इसके अतिरिक्त वह क्रोध केवल इसलिए था कि राजा का ध्यान उसकी ओर आकर्षित हो और एक ऐसी परिस्थिति पैदा हो जाय कि राजा उसकी बात न टाल सकें। वस्तुतः कैकयी का क्रोध त्रियाचरित्र के अन्तर्गत आया शुद्ध क्रोध के अन्तर्गत नहीं इसीलिए उद्दीपन विभाव अनुभावों के विशद् वर्णन और संचारियों के रहते हुए भी रसभंग हो गया है।

रसाभास का एक और उदाहरण—

सुन्दर
मैं मुग्ध हो गई हूँ देख
अनुपम तुम्हारा रूप।
जैसे मैं सुन्दरी हूँ
योग्य ही हो मेरे तुम।
मचल रहा मानस मम
इच्छा यह पूर्ण करो—
कामिनी की कामना
अपूर्ण नहीं रखते पुरुष।^२

यह उक्ति शूर्पणखा की राम के प्रति है। राम उसके रति भाव के आलम्बन है। राम की पत्नी सीता जी भी निकट बैठी हैं। शूर्पणखा इस तथ्य से परिचित भले न हो तो भी राम के विवाहित होने की अधिक सम्भावना मानी जा सकती है। विवाहित पुरुष के प्रति प्रेम प्रदर्शन अनुचित है। सुन्दर व्यक्ति को देखकर एकाएक उस पर आसक्त हो जाना प्रेम के स्थान पर वासना ही अधिक प्रदर्शित करता है। सीता और लक्ष्मण के सामने ही प्रणय प्रस्ताव रखना उसकी निर्लज्जता दर्शाता है। सभी बातें लोक और वेद के विरुद्ध होने से यह रसाभास का स्थल है।

१. मैथिलीशरण गुप्त : साकेत : पृ० ३५

२. निराला : परिमल : पृ० २५६

रसाभास का इससे भी अधिक सफल स्थल नूरजहाँ काव्य में आए है। तीसरे सर्ग में^१ अनारकली नृत्य और सौन्दर्य देखकर एकाएक सलीम का इतना पागल हो जाना कि वह उसे अपनी बाहो में भरकर चुम्बनो की झड़ी लगा दे बड़ा अशोभनीय और अप्राकृतिक लगता है। इसी प्रकार छठे सर्ग में मेहर के साथ सलीम का व्यवहार अप्राकृतिक है।^२ शास्त्र के जो विरुद्ध है केवल वही अनुचित नहीं है जो अप्राकृतिक है वह भी अनुचित है। सलीम शाहजादा है कोई सन्देह नहीं और उसका प्रेम पाकर कोई भी स्वयं को भाग्यशालिनी समझेगी फिर भी नारी अपनी मर्यादा को एकाएक नहीं तोड़ पाती। उसके लिए उचित अवसर और स्थिति का निर्माण करना कवि प्रतिभा का कार्य है।

ग—भाव-ध्वनि—

भय उद्बुद्धमात्र स्थायी भाव—

जहाँ लाल साड़ी थी तनु में
 बना चर्म का चीर वहाँ
 हुए अस्थियों के आभूषण
 थे मणि-मुक्ता हीर जहाँ।
 कंधों पर के बड़े बाल वे
 बने अहो आँतों के जाल
 फूलों की वह वरामला भी
 हुई मुण्डमाला सुविशाल।^३

राम लक्ष्मण से कोरा उत्तर पाकर शूर्पणखा अपना भयंकर रूप दिखलाती है। आँते अस्थियाँ और मुण्डमाला को देखकर भयभीत हो जाना स्वाभाविक है किंतु भयानक रस में इसकी पुष्टि में दो व्यवधान है। (१) राम लक्ष्मण का साहस। वह साहस जिसने ताडका जैसी राक्षसी का वध किया था और (२) सौन्दर्य की भयकरता में परिणत अपने सम्मुख देखने के कारण से उसकी वास्तविकता में अविश्वास। इस कारण भय भाव केवल जागकर रह जाता है।

हर्ष—

उस मूर्च्छित नीरवता में हलके से स्पन्दन आए
 आँखें खुलीं चार कानों में चार विन्दु आकर छाये।^४

१. गुरुभक्त सिंह 'भक्त' : नूरजहाँ : पृ० २५

२. वही : पृ० ५०

३. मैथिलीशरणगुप्त : पंचवटी : पृ० ६१

४. प्रसाद : कामायनी : पृ० २१५

सघर्ष के पश्चात् मनु मूर्च्छित पड़े है, श्रद्धा उन्हे ढूँढते-ढूँढते जाती है। उसके शीतल स्पर्श से मनु मे कुछ चेतना लगती है। वे आँखे खोलकर श्रद्धा को देखते है। शुत्रुओ की नगरी मे अपनी प्रेयसी को पुनश्च पाकर उन्हे कितनी प्रसन्नता हुई होगी। उधर श्रद्धा को भी यह जानकर कि मनु अभी जीवित है कितना हर्ष हुआ होगा किन्तु यहाँ कवि ने उसकी सूचना मात्र दी है। 'चार कोनो मे चार विन्दु' कहकर हर्ष को जगाया भर है। ऐसी स्थिति मे अविरल अश्रु धार की कल्पना सम्भवतः वह नहीं कर सकता है। श्रद्धा या मनु के मुख से केवल एक शब्द हर्ष को रस कोटि तक पहुँचा सकता था। गुरुभक्त सिंह ने इस स्थिति को अधिक कौशल से निभाया है। जंगल मे अचानक मिल जाने पर अनारकली और सलीम की रोते-रोते हिचकी बँध जाती है। सलीम एक ओर तो अनारकली को चुप हो जाने का निवेदन करता है किन्तु स्वयं आँसुओ की बाढ को नहीं रोक पाता।^१ इससे अधिक हर्ष विह्वलता का वर्णन और क्या हो सकता है।'

प्रधानतया व्यजित संचारी भाव

ग्लानि—

हाथ रे हृदय तूने
कौड़ी के मोल बेचा जीवन का मणि-कोष
और आकाश को पकड़ने की आशा में
हाथ ऊँचा किये सिर दे दिया अतल में।^२

प्रबन्ध की नायिका कमला जीवन के मोहवश कर्तव्य का पालन न कर सकी। आई तो थी सुल्तान से बदला लेने पर सुल्तान को अपने रूप पर अनुरक्त देख उसके विचार बदल गये। सोचा आत्मघात करने से क्या लाभ जीवन इस तरह गँवा देने के लिये थोड़े ही है। क्यों न बादशाह की प्रेयसी बनकर उन सुखों का उपभोग करूँ जो अब तक अप्राप्य थे। एक दिन सहसा परिस्थित का वास्तविक ज्ञान होने पर उसे भान होता है कि उसने भूल की। शरीर का क्या भरोसा। तुच्छ शरीर के सुख के लिए जीवन की पवित्रता आदर्श रूपी मणि को खो दिया। अब भविष्य मे क्या होगा इसी की शका सता रही है। अनुचित कार्य करने से लज्जा भी है और तज्जन्य खिन्नता भी अतः ब्रीड़ा से पुष्ट ग्लानि प्रधान होने के कारण से भाव-ध्वनि है।

व्याधि—

इसी क्षण भूप ने कुछ शक्ति पाई
पिता ने पुत्र की दृढ़ भक्ति पाई

१. नूरजहाँ : पृ० ४१

२. प्रसाद : प्रलय की छाया : लहर—पृ० ७४

बढ़ाकर बाहु तब वे छटपटाये^१
उठे पर पैर उनके लटपटाये ।

राग और वियोग आदि से उत्पन्न मनस्ताप व्याधि है जिसके अनुभाव है अर्गा की शिथिलता और श्वांस में वृद्धि केकयी के वर माँगने से राम वन-गमन निश्चित था । पुत्र वियोग की आशका मनस्ताप का कारण है । बाहुओं का छटपटाना और पाँवों का लटपटाना वे अनुभाव है जिनसे भाव्य व्यक्त हुआ है । अतः इन पक्तियों में व्याधि भाव व्यग्य है ।

दैन्य— उत्तर में 'नहीं' सुने न कहीं
इसलिए राम 'राम लौटे कि नहीं'
यह पूछ न सके सचिव—वर से
पुरवासी मौन रहे डर से ।^२

अनेक प्रयास करने पर भी अभीष्ट की सिद्धि न होना विषाद का कारण है । पुरवासियों ने राम को वन-गमन से रोकने के लिए अनेक प्रयास किये किन्तु सब व्यर्थ गये । इस विषाद से उत्पन्न अपने भाग खोटे होने के कारण में दीनता है । यह जानते हुए भी कि मन्त्री के अकेले लौटने का अर्थ है राम नहीं लौटे वे 'नहीं' नहीं सुनना चाहते । क्योंकि कौन जाने 'नहीं' सुनते ही उनकी क्या दशा हो जाय । जैसे किसी स्त्री को पुत्र की बहुत इच्छा हो और उसके कोई सन्तान न हो तो वृद्धावस्था में वह कल्पना करने लगती है कि उसके एक बड़ा नटखट लडका है । अपनी पड़ोसिनो से वह उसकी चर्चा भी करती है । उस समय यदि कोई कह दे कि तुम्हारे कोई सन्तान नहीं है तो उसकी बया दशा होगी नहीं कहा जा सकता । ठीक यही दशा पुरवासियों की है । वे नहीं चाहते कि उनकी मिथ्या कल्पना यथार्थ की चमक से अन्धी हो जाय । सम्पूर्ण उद्धरण उनके अत्यधिक दैन्य की व्यजना कर रहा है ।

साकेत में केकयी के प्रसंग में ग्लानि और दैन्य तथा उर्मिला के प्रसंग में मोह व्याधि आदि भावों की सुन्दर व्यजना हुई है । कुछ आलोचकों ने यहाँ तक निर्णय दे दिया है कि साकेत के नवम् सर्ग में सभी सचारियों की अभिव्यक्ति हुई है किन्तु जितना सफल 'उन्माद' का चित्र रहा है शायद अन्य किसी का नहीं ।^३ पहले उर्मिला को यह भान होता है कि लक्ष्मण लौट आए हैं । वह उन्हें धिक्कारती है लक्ष्मण अपनी सफाई देते हैं । यह चरम उन्माद की पूर्वावस्था है । उत्तरावस्था में उर्मिला स्वयं को ही

३. मैथिलीशरण गुप्त · साकेत : पृ० ७२

१. वही : पृ० १७३ ।

२. पृ० वही : पृ ३३२-३३८ तक ।

लक्ष्मण समझ लेती है। उसकी स्थिति विरहिणी राधा की उसी अवस्था सी है जिसमे वह स्वयं को कृष्ण समझ कर राधा राधा की रट लगाये है। अनारकली का उन्माद भी इसी भाति वर्णित है।^१

घ—भावाभास—

सोचती थी—

पद्मिनी जली थी स्वयं किन्तु जलाऊंगी

वह दावानल ज्वाला

जिसमें सुलतान जले।

देखें तो प्रचण्ड रूप-ज्वाला-सी धधकती

मुझको सजीव वह अपने विरह।^२

‘प्रलय की छाया’ की नायिका पद्मिनी के जौहर करने का समाचार पाकर अलाउद्दीन से बदला लेने का निश्चय करती है। पद्मिनी से उसका कोई सम्बन्ध नहीं है इसलिए उसका क्रोध उद्बुद्ध मात्र स्थायी भाव है। किन्तु किसी से बदला लेना है? किस साधन से लेना है? इन दो बातों मे भावाभिव्यजना मे अवरोध उत्पन्न कर दिया है। एक चंचल चित्त नारी सुलतान से बदला लेने की बात करती है वह भी रूप ज्वाला से। सुलतान आलम्बन विभाव है नायिका की उक्तियाँ अनुभाव है किन्तु रूप-दर्प अनुचित साधन होने से भाव व्यजना मे बाधा पहुँचती है। अतः यह भावाभास का स्थल है। इसी प्रकार का प्रसंग पंचवटी मे आया है।^३

भाव के अत्यन्त क्षीणकारण वाले स्थलो के अतिरिक्त भाव के अनुचित कारणो वाले विषय के अन्तर्गत लिये जाते है। कामायनी मे श्रद्धा गर्भवती होने पर पहले की भाँति मनु का स्वागत करने मे असमर्थ है। भावी सन्तान के लिए वह कपड़ा बुनती है छाजन बनाती है और बड़े हर्ष से मनु को इसकी सूचना देती है। आखिर वह मनु के पुत्र की माता होनेवाली थी। भावी सन्तान के प्रति श्रद्धा का यह स्नेह देखकर मनु ईर्ष्याजन्य क्रोध में भरकर अन्यत्र चले जाते है।^४ भावी सन्तान से ईर्ष्या और उसी कारण श्रद्धा पर क्रोध अनुचित है। इसीलिए क्रोध का आभास मात्र होकर रह जाता है।

१. गुरुभक्त सिंह ‘भक्त’ : नूरजहाँ : पृ० ३१।

२. प्रसाद : लहर : पृ० ६४

३. निराला : परिमल : पृ० २५६

४. प्रसाद : कामायनी : पृ० १५४

ड—भावशान्ति—

‘अच्छा यदि आप कर देना नहीं चाहते तो हमारे दान को ही अंगीकार कीजिये।’
‘धोखा।’ चौक चिल्ला पड़ा राजा उठ रोष से।
महता परन्तु हँसता ही रहा, बोला यों—
‘मै क्या करूँ भाग्य ही है ऐसा कुछ आपका
कन्यादान लेना ही पड़ेगा सिद्धराज से।’
डूब बचा अणोराज मानो सुधा-सिंधु से।^१

महता की बात सुनकर अणोराज कुछ हो जाता है किन्तु दान की व्याख्या सुनते ही हर्ष द्वारा क्रोध की शांति हो जाती है। हर्ष का सकेत सुधा-सिंधु में मिल जाता है।

यद्यपि भावोदय में भी पहले से चले आते हुए भाव का शमन होता है किन्तु उस शमन से अधिक नए भाव के उदय पर ध्यान रहता है जब की भाव शान्ति में पहले से चले आते हुए भाव पर ही अधिक ध्यान रहता है। उत्सुकता इस बात की नहीं होती कि नया भाव कैसे उदित हुआ बल्कि इस बात की कि पहला भाव कैसे शान्त हुआ। भावोदय में आगे की कथा का सम्बन्ध उदित हुए भाव से होता है। भावशान्ति में प्रसंग लगभग वही समाप्त हो जाता है।

वही करूँगा जो कहती हो
सत्य अकेला सुख क्या।
यह मनुहार सकेगा प्याला
पीने से फिर सुख क्या।^२

अपने पालित पशु की बलि होने से श्रद्धा मनु से मान किये बैठी है। मनु सोम पात्र लिए उसके पास पहुँचते हैं और उसे पी लेने की मनुहार करते हैं। मनुहार के साथ ही श्रद्धा में प्रेम उमड़ पड़ता है और मान की शान्ति हो जाती है।

च—भावोदय—

माँ माँ पिता प्राप्त हुए देख तू ये दादाजी—
दादा जी—समेत हर्ष-विह्वल से आ रहे।
अब तो न रोयेगी तू अब भी तू रोती है।^३

१. मैथिलीशरण गुप्त : सिद्धराज : पृ० १०७
२. प्रसाद : कामायनी : पृ० १३४
३. मैथिलीशरण गुप्त : यशोधरा : पृ० १२३

भावोदय मे भावशान्ति के विपरीत उदित हुए भाव मे चमत्कार होता है। बालक राहुल को यह सुनकर बड़ा हर्ष होता है कि पिता का पता लुग गया है और अब वह उनके दर्शन कर सकेगा। इससे भी अधिक प्रसन्नता इस बात की है कि अब मा का दुःख भी समाप्त पर है। हर्ष से विह्वल हो वह यशोधरा का समाचार देने आता है किन्तु आह्लादकारी समाचार सुनने पर भी माँ हँसने के बजाय रो रही है यह देखकर उसका हर्ष विषा मे परिणत हो जाता है। यहाँ विषाद के उदय मे काव्य चमत्कार है जिसके अभाव मे प्रसंग की मार्मिकता नष्ट हो जाती।

यशोधरा मे ही भावोदय का एक दूसरा स्थल है।^१ राहुल यह कल्पना करता है कि उसके पख होते तो वह पिता को अवश्य ढूँढ लाता। एकाएक पहुँचकर कैसे वह पिता को आश्चर्य मे डाल देता और कैसे उनको लाकर अपने सब परिजनो के दुःख को हरता—इसी काल्पनिक आनन्द मे वह मग्न है कि अचानक उसे ध्यान आता है कि बिना पखो के उसकी योजना सफल कैसे होगी। पख न होने से मनुष्य पक्षियो से भी गयं बीते है। यथार्थ की भूमि पर उतरते ही प्रसन्नता को दबाकर विषाद का उदय होता है जो अधिक चमत्कारी है।

‘राम की शक्ति पूजा’ मे निराला ने दिखलाया है कि राम बड़े उत्साह से राक्षसो से लड रहे है। तभी शक्ति पुज रावण सामने आ जाता है। उनका उत्साह और बढता है किन्तु सभी मत्र पूत बाणो का उसके शरीर मे लीन होते देखकर वे आश्चर्य चकित रह जाते है। इसी आश्चर्य के पश्चात् यह विचार आता है कि रावण को मारना असम्भव है। फलत सीता की मुक्ति भी असम्भव है।^२ उत्साह आश्चर्य का कारण बना और आश्चर्य ने दीनता को जन्म दिया। यहाँ काव्य का सौन्दर्य दैन्य के उदय मे है आश्चर्य की शान्ति मे नहीं।

भाव-सन्धि—

छूते थे मनु और कंटकित
होती थी वह बेली
स्वस्थ व्यथा की लहरों-सी
जो अंग-लता थी फैली।^३

समान चमत्कारी भावो का एक साथ आना भावसन्धि है। यहाँ श्रद्धा मनु से मान किये लेती तो है फिर भी उसका हृदय स्नेह-शून्य नहीं हो गया है। मनु के स्पर्श

१. वही : पृ० ५६

२. निराला : अनामिका : पृ० १५२

३. प्रसाद : कामायनी : पृ० १२६

से वह रोमांचित हो उठती है। न बोलती है। यह उसके मान को व्यक्त करता है। मान और स्नेह दोनों के समान रूप से चमत्कारी होने के कारण यह भाव-सन्धि का विषय है।

गृह-योग बने है बन स्पृही
वन योग्य हाय हम बने गृही।^१

राम को छोड़कर सुमत्र लौटे है। वे बतला रहे हैं कि विदा होते समय किस किस ने क्या क्या कहा। सीता की चर्चा आते ही दशरथ की पीड बढ़ जाती है। प्रथम पक्ति से उनका विषाद व्यग्य है। वे व्यक्ति जिन्होंने युवावस्था में पदार्पण किया ही है वन को चले जाँय विषाद का स्वाभाविक कारण है और यदि वे पुत्र एव पुत्र वधू ही तो विषाद की सीमा कहाँ रहेगी। पर इसी के साथ दशरथ को इस बात की ग्लानि भी है कि वे स्वयं जिनका गृहस्थाश्रम छोड़ने का समय हो गया है परिस्थितिवश गृहस्थी बने हुए है। उन्हें सन्तानों के वियुक्त होने का दुःख अधिक है या अपनी आडम्बरपूर्ण असहाय स्थिति पर खिन्नता नहीं कहा जा सकता। सम्भवतः दोनों ही अन्योन्याश्रित है।

सिद्धराज में भाव-सन्धि का एक बड़ा सुन्दर स्थल आया है। कांचनदे का अणोराज के प्रत्यक्ष दर्शन से पूर्वराग हो गया है। दूसरे दिन वह अणोराज किसी बहाने मिलना चाहती है किन्तु सकोचवश जिसमें उसी का मन बाधक है जा नहीं पाती। इसीलिए जब सखी जाने के लिए कहती है तो मना कर देती है और जब वह न जाने का समर्थन करती है तो जाने का प्रदर्शन करने पर भी बैठी रह जाती है।

“किन्तु यदि जाऊँ मैं कौन रोक लेगा मुझको ?
जाती हूँ अभी मैं। “किन्तु कांचनदे बैठी थी।”^२

यहाँ लज्जा और उत्सुकता का बड़ा सुन्दर सम्मिश्रण हुआ है।

ज—भाव शबललता—

ये श्वापद से हिंसक अधीर
कोमल शावक वह बाल वीर
सुनता था वह वाणी शीतल
कितना दुलार कितना निर्मल
कैसा कठोर है तव हृत्तल।
वह इड़ा कर गई फिर भी छल।

१. साकेत : पृ० १७७

२. साकेत : पृ० १०७ से १०८

तुम बनी रही हो अभी धीर
छुट गया हाथ से आह तीर ।^१

दो से अधिक चमत्कारी भावो का एक के बाद एक उदित होना भाव शबलता है। यह उक्ति मनु की श्रद्धा के प्रति है। पहली पक्ति मे घृणा दूसरी मे पुत्र पर गर्व और उसके अनिष्ट से शका तीसरी-चौथी पक्ति मे वात्सल्य पाँचवी पक्ति मे आश्चर्य और अन्तिम मे दैन्य मिश्रित विषाद व्यग्य है। एक और उदाहरण साकेत से ले :-

‘बेटा, बेटा, नहीं समझती, हूँ यह सब मैं,
बहुत सह चुकी, और नहीं सह सकती अब मैं।
हाय! गए सो गए, रह गये सो रह जावें,
जाने दूंगी तुम्हें न, वे जावें जब आवे।
तुष्ट तुम्ही में उन्हें देखकर रही, रहूंगी,
तुन्हें छोड़कर निराधार मैं कहां रहूंगी ?
देखूँ तुझको कौन छीनने मुझसे आता ?’
पकड़ पुत्र को लिपट गई कौशल्या माता ।^२

हनुमान के मुख से लक्ष्मण की मूर्च्छा का समाचार सुनकर भरत ने सेना सहित लका के लिए प्रस्थान करने का निश्चय किया। उन्हें रोकते हुए कौशल्या माता की यह उक्ति है। पुत्र और पुत्रबधू के बनगमन और पति की मृत्यु ने उन्हें इतना शकालु बना दिया है कि वे भरत को आँखो से ओझल नही होने देना चाहती। आवेग अत्यधिक अनर्थों के कारण उत्पन्न होने वाली चित्तवृत्ति है। पहली दो पक्तियों मे वही व्यजित है। ‘हाय गए सो गए’ विषाद, ‘जाने दूंगी तुम्हे न’ से शका, ‘तुष्ट तुम्ही मे उन्हें देखकर रही रहूंगी’ मे दैन्य, ‘देखूँ तुझको कौन छीनने मुझसे आता’ मे प्रिय वस्तु की हार प्रकार से रक्षा के निमित्त ‘ओज’ एव ‘उत्कण्ठा’ और अन्तिम पक्ति मे वात्सल्य भाव की व्यंजना है। अनेक भावो के सम्मिश्रण से यह भावशबलता का उदाहरण सिद्ध होता है।

इसी प्रकार नवम सर्ग मे उर्मिला को चित्र रचना की चाह वाले प्रसंग^३ मे भी वितर्क, उत्कण्ठा, विषाद एवं हर्ष भावो का सुन्दर सगम हुआ है। सैद्धान्तिक पक्ष मे हम रस से वस्तु ध्वनि पर विचार कर आए है। इसको अलग से एक प्रकार मानने की आवश्यकता नही है क्योंकि प्रथम चरण मे रस असलक्ष्यक्रम ही होता है। कुछ स्थलों पर भाव मग्नता ही एक मात्र उद्देश्य होता है किन्तु कही कही उसकी परिणति

१. प्रसाद : कामायनी : पृ० २४८

२. साकेत : पृ० ४४७-४४८

३. वही : पृ० २७६

विचार मग्नता मे होती है। जैसे-उर्मिला या यशोधरा का विरह वर्णन केवल रस मग्न करने के लिए है किन्तु सघर्ष के पश्चात मनु की मूर्च्छितावस्था का कारुणिक वातावरण इस ओर भी संकेत करता है कि अन्याय का एक न एक दिन प्रतिकार अवश्य होता है। दशरथ की मृत्यु पर उत्पन्न शोक भाव नारी के अत्यधिक आसक्ति या बहु विवाह प्रथा के दुष्परिणामो पर विचार करने को बाध्य करता है। सम्पूर्ण प्रबन्ध में भी कभी कभी रस के अतिरिक्त विचार की व्यंजना होती है। कायामनी के शान्त रस के बाद यह धारणा भी दृढ होती है कि इस शान्ति को प्रदान करने वाली नारी ही है। उससे अलग होकर पुरुष की कोई गति नहीं है। यशोधरा का विरह हमे कोई ऐसा सिद्धान्त नहीं देता। वहाँ नारी सम्बन्धी इसी परम्परा का पोषण होता है कि वह सदैव आँचल मे दूध और आँखो मे पानी लेकर गौरवान्वित हुई है। सारांश यह कि विचार-युक्त रस-ध्वनि के काव्यो को उनसे अलग करके देखना पड़ेगा। जिनमे रस-व्यंजना केवल आनन्द प्रदान करने की दृष्टि से हुई है। रीतिकालीन नारी भावना और छायावाद कालीन नारी-भावना मे यही सबसे बडा अन्तर है।

असलक्ष्यक्रम के अन्तर्गत वस्तु-ध्वनि भी आती है। इसमे विशेषतः पदार्थ रूप वस्तु की ध्वनि होती है। उदाहरणार्थ साकेत मे 'सखि निरख नदी की धारा'^१ वाला गीत। इसमें 'ढलमल ढलमल चल आँचल झलमल झलमल तारा' पढ़ते ही पानी का स्वरूप सामने आ जाता है।

प्रबन्ध-काव्य

सलक्ष्यक्रम शब्द-शक्तिमूला-ध्वनि पदगत वस्तु से वस्तु—

'उर्मिला बोली अजी तुम जग गए।
स्वप्न-निधि से नयन कबसे लग गए।'
'मोहिनी ने मंत्र पढ़ जब से छुआ
जागरण रुचिकर तुम्हे जब से हुआ।'^२

उपर्युक्त पंक्तियों का सौन्दर्य भारतीय समाज के पातिव्रत और पत्नीव्रत धर्म के प्रकाश मे ही देखा जा सकता है। उर्दू शायरो ने पर्दे मे छिपे जल्वे पर न जाने कितने शेर कहे है। रीतिकाल मे भी घूँघट से ढँके सौन्दर्य पर असह्य उक्तियाँ मिलती है जो आज व्यर्थ सिद्ध होती है।

लक्ष्मण एक पत्नीव्रत है। स्वप्न मे भी किसी दूसरी स्त्री का ध्यान करना उनके लिए पाप है। 'नयन लग जाना' मुहावरा प्रेम हो जाने का अर्थ देता है। उर्मिला

१. साकेत : पृ० ३०२

२. मैथिलीशरण गुप्त : साकेत : पृ० २९

‘निधि’ शब्द की स्त्रीलिंग के आश्रय में ठिठोली करनी है कि तुम्हारा उससे कब से प्रेम हो गया। बड़े पत्नीव्रत वाले बनते हो और रात भर मुझे भूलकर स्वप्नों में खोये रहते हो। कहाँ तो यह दम्भ कि मुझे क्षण भर भी न भूलने की घोषणा और कहाँ ये लक्ष्मण कि रात भर स्वप्ननिधि से मन बहलाते रहे। मतलब यह कि अब तुम सच्चे प्रेमी का डका पीटना छोड़ दो। यहाँ ‘निधि’ के स्थान पर यदि दूसरा पुलिग शब्द रख दिया जाय तो यह चमत्कार नहीं आ सकता।

लक्ष्मण ठिठोली का उत्तर ठिठोली से देते हैं। उन्होंने पुरुषवाचक जागरण पद की सहायता ली। व्यंग्य है—क्या करे जब तुम्हें मेरी अपेक्षा जागरण अधिक प्रिय हो गया तो मुझे भी कही और मन लगाना पड़ा। अपराध का दोष मुझ पर इसलिए भी नहीं है क्योंकि तुम्हीं ने अपने जादू से हम दोनों का मेल कराया है। यहाँ भी ‘जागरण’ के स्थान पर ‘जागृति’ आदि स्त्रीवाचक पद के प्रयोग से उक्ति का सौन्दर्य नष्ट हो जायगा।

पदगत वस्तु से अलंकार-ध्वनि—

चाहे फटा-फटा हो मेरा अम्बर अशून्य है आली
आकर किसी अनिल ने भला यहाँ धूलि तो डाली।^१

उमिला अपने कपडों की आकाश से तुलना करती है। प्रतीत होता है कि वे फटे पर भी इतने व्यर्थ नहीं हैं जितना आकाश। आकाश शून्य है पर मेरे कपडों पर पवन ने धूल तो डाली है। अर्थात् उसने मेरे कपडों को किसी योग्य तो समझा। आकाश को तो उतना महत्त्व भी नहीं मिला। यहाँ अम्बर वस्त्र में अम्बर आकाश की अपेक्षा उत्कृष्ट दशानि के कारण से व्यतिरेक अलंकार व्यंग्य है। जो अम्बर के द्वयर्थक तथा अशून्य के विशेष अर्थयुक्त होने से सम्भव हुआ है। इन शब्दों के पर्यायवाची रख देने से उक्त अर्थ की प्राप्ति नहीं हो सकती।

इसका दूसरा अर्थ यह भी हो सकता है कि मेरे प्रिय को स्पर्श कर आनेवाले पवन ने जो धूलि मेरे कपडों पर डाली है वह उनके सन्देश के समान है। स्वच्छ वस्त्र इससे रहित होने के कारण मुझे नहीं चाहिये।

संलक्ष्यक्रम अर्थ-शक्तिमूला ध्वनि स्वतः सम्भवो

पदगत वस्तु से वस्तु-ध्वनि—

सिहरे प्रभु माँ को देख हुई जड़ रसना।^२

१. मैथिलीशरण गुप्त : साकेत : पृ० २०२

२. मैथिलीशरण गुप्त : साकेत : पृ० २४१

इसके पूर्व की पक्तियों में कवि ने केकयी के पाश्चात्ताप से गलित विधवा वेश का आलंकारिक वर्णन किया है। राम शक्ति शील और सौन्दर्य के पूर्ण प्रतीक है। शील का एक अंग हृदय की कोमलता भी है। किसी भी विधवा को देखकर थोड़ा बहुत दुःख होता ही है। माँ के दुःख को देखकर राम के हृदय में हलचल न मचती तो उनकी सवेदनशीलता का पता कहाँ लगता। किन्तु विशेष बात यह है कि यह माँ केकयी है जिसके कारण उन्हें पत्नी सहित बन-बन भटकना पड़ रहा है। चौदह वर्ष के लिए बनवास दे देनेवाली सौतेली माँ को भी जब राम विधवा वेश में देखते हैं तो सिहर उठते हैं अर्थात् उन्होंने सहानुभूति के औपचारिक शब्द नहीं कहे वरन् वस्तुतः उन्हें दुःख हुआ। यहाँ राम की अत्यधिक कोमलता की व्यजना 'सिहरे' पद से प्रकाश्य है।

पदगत अलंकार से वस्तु-ध्वनि—

शौर्य-वीर्य-साहस की प्रतिमा सजीव-सी
मन्दिर-समान उस सुन्दर शिविर की
करती है मण्डल बनाकर परिक्रमा।^१

सिद्धराज की माता मीनलदे का शिविर है जिसके चारों ओर स्त्रियों का पहरा है। शिविर को मन्दिर-समान कहने से उसकी पवित्रता उससे भी अधिक उस पात्र की पवित्रता की व्यजना करना है जिसके सम्पर्क से सम्पूर्ण शिविर ही पवित्र हो गया है। प्रबन्ध काव्य में प्रयुक्त होने के कारण से भविष्य के घटनाचक्र की ध्वनि भी इस पद से मिलती है। जैसे मन्दिर के द्वार से कोई भी भक्त निराश नहीं लौटता है उसी प्रकार इस शिविर के आगे भी जिसने न्याय माँगा उसे निराश नहीं होना पडा है।

मन्दिर-समान पद में उपमा अलंकार है। उससे शिविर तथा शिविर निवासिनी मीनलदे के गुण-रूप वस्तुएँ व्यग्य हैं।

सबने रानी की ओर अचानक देखा
बंधव्य तुषारावृता यथा विधु-लेखा।
बैठी थी अचल तथापि असंख्य तरंगा
वह सिंही अब थी हहा गोमुखी गंगा।^२

चित्रकूट की सभा में केकयी राम से घर चलने की प्रार्थना करती हैं। जिसने राम को बन भेजा वही अब उन्हें घर चलने के लिए कहे—बड़े आश्चर्य की बात

१. मैथिलीशरण गुप्त : सिद्धराज : पृ० ७

२. मैथिलीशरण गुप्त : साकेत

थी । किन्तु केकयी की ओर देखने पर उन्हें विश्वास हो गया कि वह बिल्कुल बदल गई है । इस परिवर्तन को कवि दो विभिन्न उपमानों द्वारा व्यक्त करता है । केकयी पहले शेरनी थी अब गोमुखी गंगा है । उपमेय लुप्त होने से रूपकातिशयोक्ति अलंकार है । 'शेरनी' पद से उसके क्रोधी स्वभाव क्रूर मनोवृत्ति की ओर संकेत है । 'गोमुखी' पद से पश्चात्ताप के अनन्तर प्राप्त पूर्ण पवित्रता की व्यंजना की गई है । गंगाजल जैसे तो मागर पर्यन्त दिव्य माना गया है किन्तु उक्त स्थान पर उसकी पवित्रता रूप और भावना दोनों के साथ है । अभिप्राय यह कि केकयी की सदाशयता और शुद्ध मनोवृत्ति मे उसी प्रकार सन्देह नहीं किया जा सकता था जिस प्रकार गोमुखी गंगा की पवित्रता मे । दोनों स्थलों पर अलंकार पदगत होने से सम्पूर्ण अर्थ भी पदगत ही रहेगा ।

वाक्यगत वस्तु से वस्तु-ध्वनि—

अब हाथ बढ़ा लतिका से वह फूल तोड़ लाती है ।^१

मेहर की बाल्यावस्था का वर्णन है । कवि सीधे-सीधे उसकी अवस्था नहीं बतलाता, व्यापार के माध्यम से उसकी ऊँचाई बतलाता है । ध्वनि यह है कि मेहर चार-पाँच बरस की हो गई है ।

अपने उपास्य के ललाट पर ध्यान मे
नित्य देखता था वह तीसरे नयन में
ओढ़ के पलक-पट शान्त कालानल है
झलक रहा है कान्त शीतल सुधांशु ही ।^२

उपर्युक्त वाक्य मे सिद्धराज की सामर्थ्य एवं चित्तपरिवर्तन की ध्वनि है । प्रजाजन उसके तेज से प्रभावित हैं उसके सामने जाने का साहस नहीं करते किन्तु स्वयं वह उनके निकट आना चाहता है । नाश करने की शक्ति रखता हुआ भी आनन्द देने में अधिक सुख मानता है । उसका रूप शिव के समान था जिसके ललाट पर अग्नि-नेत्र बन्द हैं सुधावर्षी चन्द्र प्रकट है । कवि ने उपास्य देव का वर्णन कर उसके आराधक सिद्धराज की मनोवृत्ति की व्यंजना की है ।

वाक्यगत वस्तु से अलंकार-ध्वनि—

देव-दम्पति अटूट देख सराहते
उतर कर विश्राम करना चाहते ।^३

१. गुरुभक्तसिंह 'भक्त' : नूरजहाँ : पृ० २०

२. सिद्धराज : पृ० १११

३. मैथिलीशरण गुप्त : साकेत : पृ० १९

किसी भी नगर का शोभाधिक्य स्वर्ग से तुलना कर दर्शाया जाता है। अयोध्या नगरी की अट्टालिकाये इतनी सुन्दर है कि स्वर्ग के देवता भी उनमें विश्राम करने को ललचा रहे हैं। तात्पर्य यह इसके सामने स्वर्ग भी तुच्छ है। उपमान की तुच्छता से प्रतीप अलंकार ध्वनित है। व्यजना का आधार सम्पूर्ण वाक्य होने से वाक्यगत है।

एड़ी डूबी पिंडली डूबी घुटने डूबे जब पैर बढ़ा
फिर उसके भरे नितम्बों पर धीरे ही धीरे सलिल चढ़ा।^१

अनारकली जलधारा को पार कर रही है। जल में प्रवेश करने पर शनैः शनैः जल की गहराई बढ़ती गई। अगो के एक-एक कर डूबने से ज़मीन का हलका उतार व्यंग्य है। भरे नितम्बों पर धीरे-धीरे जल के चढ़ने से उनकी विशालता व्यंग्य है। ये दोनों ध्वन्यर्थ वस्तु से वस्तु रूप है व्यापार से धर्म-ध्वनि। किन्तु अन्तिम पंक्ति से सलिल में नायक भाव के आरोपण की व्यजना भी मिलती है। चतुर नायक किस प्रकार प्राक् क्रीडा में इतर अगो के स्पर्श के बाद कुचो और नितम्बों पर आता है और उन्हें भी आरम्भ में बड़े धीरे-धीरे सहलाता है क्योंकि नायिका प्रथम बार उसके पास आई है उसी प्रकार सलिल भी शनैः-शनैः एड़ियों से जघाओं तक आया तत्पश्चात् नितम्बों का धीरे-धीरे स्पर्श कर अपने में समा लेता है। सलिल और नायक की क्रीडाओं में समानता दर्शाकर परस्पर उपमानोपमेय भाव से उपमा अलंकार व्यंग्य है।

वाक्यगत अलंकार से अलंकार-ध्वनि—

थी पड़ी पुरी में काली-सी
जगती थी जहाँ दिवाली-सी
खोले थी मानो केश पुरी
रक्खे थी विधवा-वेश पुरी।^२

राम को छोड़कर सुमंत्र लौटे हैं। पुरवासियों को क्या मुँह दिखायेंगे क्या उत्तर देंगे। इन्हीं सबसे बचने के लिए उन्होंने रात्रि के साथ नगर में प्रवेश किया। दीप-हीन अँधेरी पुरी को देखते ही वे ठक से रह गए। उन्हें लगा यह अन्धकार नहीं है नगरी रूपी स्त्री के केश हैं जिन्हें उसने विधवा होने पर खोल दिया है। पुरी को विधवा के वेश में देखने के कारण हेतुत्प्रेक्षा है। एक स्त्री का जो सम्बन्ध पति से

१. गुरुभक्त सिंह 'भक्त' : नूरजहाँ : पृ० ३६

२. साकेत : पृ० १७२

होता है वही पुरी का राम से है। राम और पति में उपमेय उपमान कल्पना करने से औपम्यविधान व्यग्य है।

तलवारे अभी म्यान में है धनु प्रत्यंचा से खाली है।^१

कवि मेहरुन्निसा की अवस्था की ओर इंगित करना चाहता है। तलवारे अर्थात् कटाक्ष धनुष अर्थात् भौहे। उपमानो का ही प्रयोग होने से रूपकातिशयोक्ति अलंकार सिद्ध है। अर्थ होगा मेहरुन्निसा न अभी कटाक्ष करना जानती है न झू बक करना। इससे उसकी कैशोरावस्था व्यग्य है।

इसके साथ ही मेहर को भावी रण चतुर सैनिक के रूप में भी देखा गया है। रणक्षेत्र में पदार्पण करने के पूर्व योद्धा की तलवार म्यान में होती है और धनुष प्रत्यंचा उतरा हुआ। यौवन रणक्षेत्र है जहाँ पहुँचकर मेहर को तलवारो के हाथ दिखाने है। बाणों से लक्ष्यबेध करना है। नारी को प्रेम-योद्धा के रूप में देखने की बड़ी पुरानी परम्परा है। इस व्याख्या के अनुसार रूपकातिशयोक्ति से उपमा अलंकार व्यग्य सिद्ध होता है।

हमारी धारणा है कि कवि को द्वितीय अर्थ ही अभीष्ट है क्योंकि इसके थोड़ा ही आगे वह मेहरुन्निसा के यौवन में पदार्पण का वर्णन करता है—

दो शिविर अंग है खड़े हुए मैदान आज है मरा हुआ।
है 'मार' 'मार' की धूम, उठा जीवित हो जो था मरा हुआ।
दो मीन-केतु फहराते हैं. दोनों दल मिलते जाते हैं।
सैनिक आँखों में अजन दे, आयुध पर सान चढ़ाते हैं ॥
इन दृग रसाल में काम छिपा किस पर है वाण चलाने को।
हो गया त्रयम्बक से अतंग जाता दृग चार लड़ाने को ॥^२

जिसमें उसकी देह यष्टि को रणक्षेत्र के रूप में देखा गया है। प्रबन्ध में रूपकातिशयोक्ति, श्लेष, रूपक से उपमा अलंकार व्यग्य है।

वाक्यगत अलंकार से वस्तु-ध्वनि—

रत्नाभरण भरे अगों ऐसे सुन्दर लगते थे
ज्यों प्रफुल्ल बल्ली पर सौ सौ जुगनू जगमग जगते थे।^३

शूर्पणखा का वर्णन है। उसका कोमल सुन्दर शरीर प्रफुल्ल बल्लरी के समान है। उस पर स्वर्णाभरण जगमगानेवाले जुगनुओं के समान हैं। शका हो सकती है

१. गुरुभक्त सिंह 'भक्त' : नूरजहाँ . पृ० ४४

२. वही : पृ० ४५

३. मैथिलीशरण गुप्त : पंचबटी : पृ० २०

कि सौ सौ जुगनू कहने का क्या तात्पर्य । शूर्पणखा क्या सैकड़ों आभूषण पहने थी । वस्तुतः इसके द्वारा कवि अगो की स्वच्छता स्निग्धता सुचिक्कणता पर बल देना चाहता है । उसके अग दर्पण की भाँति स्वच्छ और स्निग्ध है । इसलिए आभूषण थोड़े ही हैं किन्तु प्रतिबिम्ब और उनके प्रतिबिम्ब अनेक हैं । जिससे जिधर देखो आभूषण ही आभूषण दिखाई पड़ते हैं । बिहारी ने भी छबि वर्णन में लिखा है—

अंग अग प्रतिबिम्ब परि, दरपन से सब गात ।

दुहरे तिहरे चौहरे, भूषण जाने जात ॥

किन्तु उनकी उक्ति अधिक अभिधेयात्मक हो गई है । एक वस्तु को प्रकृत रूप में देखने के पश्चात् आलंकारिक रूप में भी देखने के कारण उत्प्रेक्षा अलंकार है । इस प्रकार वाक्यगत अलंकार से रूप वस्तु-ध्वनि सिद्ध होती है ।

दृढ़ जटा-मुकुट हो विपर्यस्त प्रति लट खुल
फैला पृष्ठ पर, बाहुओं पर, वृक्ष पर विपुल,
उतरा ज्यों दुर्गम पर्वत पर नैशान्धकार
चमकती तारायें ज्यों हों कहीं पार ।^१

‘राम की शक्ति पूजा’ का एक प्रसंग है । सूर्यास्त के बाद राम युद्ध से लौट रहे हैं । उधर अन्धकार बढ़ना जा रहा है । पर्वत श्रृंग उसमें छिप गए हैं । इधर दिन भर के श्रम से राम की जटायें खुलकर पृष्ठ और बाहुओं पर फैल गई हैं । अन्धकार में जैसे केवल तारा समूह ही दिखाई पड़ते हैं उसी प्रकार इधर भी केवल आँखों की चमकती तारायें दिखाई पड़ती हैं । उत्प्रेक्षा अलंकार वाच्य है । ताराओं को कहीं पार चमकता हुआ कहने का अर्थ है उनके क्षीण प्रकाश की ओर संकेत करना जिससे आँखों का निस्तेज रूप-वस्तु और उसके कारण रूप खिन्नता, ग्लानि भाव व्यंग्य हैं । आज के युद्ध में उन्होंने रावण का विकराल रूप देखा और देखा कि महाशक्ति उसकी रक्षा कर रही है । यह दृश्य देखकर रावण का पराजित होना असम्भव जान पड़ा जिसका अर्थ हुआ जानकी का उद्धार न-होना । उनके मानसिक क्लेश का वास्तविक कारण यह है । ताराओं में भी श्लेष है अतः उपमानोपमेय भाव होने से उपमा अलंकार भी व्यंग्य माना जा सकता है । तारक स्वतः सम्भवी वस्तु है । वस्तु रूप ध्वन्यर्थ सम्पूर्ण वाक्य से प्राप्त होता है ।

केश रचना के सहायक हैं शिखी

चित्र में मानों अयोध्या है लिखी ।^२

१. निराला : अनामिका : पृ० १४९

२. मैथिलीशरण गुप्त : पृ० २०

प्रकृति मे मानव जिन त्रुटियों का अनुभव करता है कला के माध्यम से उन्ही की पूर्ति का प्रयास करता है किन्तु अयोध्या को देखने पर लगता है जैसे उसमे कोई त्रुटि ही नहीं है। वह पहले से ही पूर्ण है। अयोध्या सब प्रकार से पूर्ण है यह भाव द्वितीय पक्ति के उत्प्रेक्षा अलंकार से व्यग्य है।

सरसी उसका फिर मिली एक जिसमे आकाश नहाता था
नमहंस उतर तरंग मे जिसके डूब डूब उतराता था।^१

प्रथम पक्ति मे पर्यायोक्त तथा द्वितीय मे रूपकातिशयोक्ति अलंकार है। कवि को केवल इतना ही कहना है कि सरसी के जल मे आकाश की नीलिमा तथा सूर्य का प्रतिबिम्ब बिल्कुल स्पष्ट था। प्रतिबिम्ब स्पष्ट तभी होगा जब जल स्वच्छ होगा अतः स्वच्छा का गुण व्यग्य है। इसी प्रबन्ध मे एक वाक्य से तिथि की व्यञ्जना बड़े सुन्दर ढंग से हुई है—

संध्या थी रवि शशि के पलड़े का ठीक बीच में कांटा था।^२

सम्पूर्ण आकाश तराजू है रवि शशि उसके पलड़े है। संध्या समय पश्चिम में सूर्य डूब रहा है पूर्व मे चन्द्रमा उदित हो रहा है। यह दृश्य केवल पूर्णमासी की तिथि को ही दिखाई पडता है और उसी दिन चन्द्रमा का पलड़े का रूप होता है अतः रूपकालंकार से पूर्णमासी तिथि व्यग्य है।

प्रबन्धगत अलंकार से अलंकार-ध्वनि—

गहन विपिन में भूली भूली आई इक सरिता के तीर
सहस करों से खींच रहा है दिन नायक जिसका वरचौर।
बे पानी होने के भय से कृष्ण कृष्ण चिल्लाती है
भीन ब्याज तड़पी जाती है लहर ब्याज बल खाती है।
अचल बने गिरि निरख रहे हैं पत्थर की करके छाती
पानी खो पानी पानी हो तरुणी है रोती जाती
किन्तु खड़ा वह नटनागर हो पर्दे में उस निर्झर के
जलप्रपात का अम्बर देकर आब खाँ का पट दे दे।
मद-मंथन कर दिया सूर्य का कर अनंत उस सागी को
लज्जित हो फिर डूब गया रवि शीश नवा बनवारी को।^३

१. गुरुभक्त सिंह 'भक्त' : पृ० ३९

२. गुरुभक्त सिंह 'भक्त' : पृ० ४०

३. वही : पृ० ३९

सम्पूर्ण वर्णन चीर हरण का दृश्य उपस्थित करता है। स्थान स्थान पर वह अत्यन्त अभिधामय भी हो गया है किन्तु अन्त तक 'द्रौपदी' पद कहीं वाच्य नहीं हुआ है। कवि का उद्देश्य सरिता और द्रौपदी में साम्य दिखलाना मात्र है। सरिता उपमेय है, द्रौपदी उपमान। इस प्रकार प्रबन्ध में औपम्य विधान का ही सौन्दर्य है। वर्णन में कैतबापह्नुति रूपक, पर्यायोक्त का आश्रय लिया गया है। इस प्रकार इन अलकारों से यह उपमा अलकार-ध्वनि का उदाहरण सिद्ध होता है।

संलक्ष्यक्रम वस्तु से रस-ध्वनि—प्रबन्धगत—

प्रबन्ध काव्यो में ऐसे स्थलो पर प्रकृति वर्णन की सहायता ली जाती है। प्रसंग से विशिष्ट वर्णन का अभिप्राय समझ में आने के कारण हमने उसे संलक्ष्यक्रम ध्वनि अन्तर्गत रखा है। उदाहरण के लिए नूरजहाँ के बारहवें सर्ग को ले। इसके अन्तिम भाग में शेर अफगन विमलराय को कत्ल कर देता है। ठीक उसके बाद कवि प्रदोष काल का वर्णन करने लगता है। अन्त की दो पक्तियों में वर्णन के अभिप्राय की कुंजी रख देता है—

एक चिता की क्षीण ज्योति में मूर्च्छित कोई है उस पार
धूमिल दृश्य हुआ सब तट का अंधकार उसका संसार।^१

जिसके द्वारा हम समझ जाते हैं प्रकृति वर्णन से 'सर्वसुन्दरी' का शोक व्यग्य है।

'नूरजहाँ' प्रबन्ध में ही मेहरून्निसा और शेर अफगन के विवाहोपरान्त कवि प्रकृति और पुरुष के विवाह का वर्णन करता है। उस सम्पूर्ण आलंकारिक वर्णन से नव दम्पति का हर्ष व्यग्य है।

कवि प्रौढोक्ति सिद्ध पदगत वस्तु से वस्तु-ध्वनि—

पाकर विशाल कच-भार एड़ियाँ धँसती
तब नख ज्योति मिष मूडुल अँगुलियाँ हँसती।^२

सीता माता वाटिका में काम कर रही है। उनके अगो की सुकुमारता उक्त वर्णन से व्यग्य है। पाँव रखते ही समय एड़ियाँ दब जाती हैं। इसका कारण शरीर का भार नहीं कच-भार है। बालों के भार से उक्त घटना को घटित मानने से कवि प्रौढोक्ति है। सीता जी इतनी सुकुमार हैं कि कच-भार से ही उनकी एड़ियाँ धँस

१. गुरुभक्त सिंह 'भक्त' : नूरजहाँ पृ० ९७

२. मैथिलीशरण गुप्त : साकेत : पृ २२१

जाती है। इस तरह कवि परम्परागत पदार्थ वस्तु से धर्म-वस्तु की व्यंजना हो रही है।

तटवर्ती प्रासादों के प्रतिबिम्ब-शिशु
निश्चल सोते थे यमुना के बक्ष पर।^१

यह सामान्य पर्यवेक्षण का विषय है कि बहुधा जल में पड़े प्रतिबिम्ब को देख कर ऐसा लगता है जैसे बिम्ब को दबा दिया गया है। प्रतिबिम्ब का बिम्ब से छोटा होना 'प्रतिबिम्ब शिशु' से व्यंग्य है। पद कवि-कल्पना से व्याख्या की अपेक्षा रखता है। इस तरह यहाँ पदार्थ-वस्तु से पदार्थ-वस्तु व्यंग्य है।

पदगत अलंकार से वस्तु—

होकर विनमित यौवन के नवकुसुम भार से मोरी
है क्षीण लंक लचकाती कर चितवन से चितचोरी।^२

अनारकली के वक्षोजो के लिए 'यौवन का नव कुसुम' कहने से पर्यायोक्त अलंकार है। उसके भार से कमर का लचक जाना कवि प्रौढोक्ति है जिससे अनारकली के खड़े होने या नृत्य की विशेष मुद्रा व्यंग्य है। हमारे विचार से यह पदार्थ से रूप या चित्र ध्वनि है।

वाक्यगत वस्तु से वस्तु—

तृण भी वृक्षों से होड़ लगा उठते ही जाते थे ऊपर
लतिका-भूषित-तरु-शाख-जाल मैं बिहँगों के फँस जाते पर।^३

लताओं और तरु शाखाओं की सघनता में पक्षियों के परों का फँस जाना कवि कल्पना है। इससे वन की सघनता व्यंग्य है।

कविनिबद्धवस्तुप्रौढोक्तिसिद्ध—

पदगत वस्तु से वस्तु-ध्वनि—

भीगी रात चलो सोवें अब कल दूंगा इसका उत्तर।^४

गयास की उक्ति अपनी बेगम के प्रति है। 'भीगी' पद से रात्रि के उस प्रहर की ओर इंगित है जब ओस पडने लगती है। लगभग आधी रात का समय।

१. गुरुभक्त सिंह 'भक्त' : नूरजहाँ : पृ० २२

२. वही : पृ० २८

३. वही : पृ० ३७

४. वही : पृ० ८

पदगत अलंकार से अलंकार-ध्वनि—

बेटी उठ मैं तुझे छोड़ नहीं जाऊँगा

तेरे अश्रु लेकर ही मुक्ति-मुक्ता छोड़ूँगा ।^१

यह समाचार पाकर कि गौतम मगध में है शुद्धोदन गोपा सहित वहाँ जाने का विचार करते हैं किन्तु गोपा बिना पति की आज्ञा के घर छोड़ने से इनकार कर देती है । उसी अवसर पर शुद्धोदन ये वाक्य उससे कहते हैं ।

मुक्ति-मुक्ता पद में रूपक अलंकार है । शुद्धोदन मुक्ति-प्राप्त अपने पुत्र को छोड़ने को तैयार है किन्तु अश्रुयुक्त बहू को नहीं छोड़ सकते । वे घोषणा करते हैं कि पुत्र की अपेक्षा भी मुझे तेरे अर्थ ही हैं । इसी बात को वे इस प्रकार कहते हैं—‘तेरे आंसुओं की चमक के आगे मुक्ति रूपी मोती की चमक भी तुच्छ है ।’ अश्रु उपमेय है मोती उपमान । उपमान को तुच्छ दशनि के कारण प्रतीप अलंकार व्यंग्य है । जिसका आधार है ‘मुक्ति-मुक्ता’ पद ।

अब न कपोलों पर छाया-सी

पड़ती मुख की सुरभित माप

भुजमूलों में शिथिल वसन की

व्यस्त न होती है अब माप ।^२

प्रलय के पश्चात् मनु अकेले बैठे विगत जीवन की भूलो का स्मरण कर रहे हैं । वह सौन्दर्य और वासना का साम्राज्य था जो प्रलय में नष्ट हो गया था । इस छन्द में उसी की झलक मिलती है । देव रमणियों के कपोल इतने स्वच्छ और स्निग्ध होते थे कि प्रणय क्रीड़ा के समय देवताओं की साँस उनसे टकराती तो स्पष्ट दृष्टिगोचर होती । ऐसा लगता था जैसे उस स्थल पर साँस की छाया पड़ गयी हो । इससे यहाँ गम्योत्प्रेक्षा सिद्ध होती है जिससे कपोलो की अतिशय स्वच्छता स्निग्धता व्यंग्य है । उत्प्रेक्षा केवल ‘छाया-सी’ पद से सिद्ध है ।

इन्हीं पक्तियों की दूसरी व्याख्या से लुप्तोपमा सिद्ध होती है । प्रणय क्रीड़ा में देवताओं की साँस को गालों पर अनुभव कर देव रमणियों को वही सुख मिलता था जो धूप से व्याकुल व्यक्ति को छाया में बैठकर होता है । उसका जी चाहता है कि अधिक से अधिक विलम्ब तक इस शीतलता और सुख का अनुभव कर सके । इसी प्रकार देव रमणियाँ भी यही चाहती हैं कि यह स्पर्श-सुख अधिक से अधिक देर तक

१. मैथिलीशरण गुप्त : यशोधरा : पृ० १२६

२. प्रसाद : कामायनी : पृ० १०

मिलता रहे। इस दृष्टिकोण से छाया-सी पद में उपमा मान लेने पर देवता अति अदम्भ एव निरतर विलासी प्रवृत्ति व्यग्य है।

मै रति की प्रतिकृति लज्जा हूँ
 मैं शालीनता सिखाती हूँ
 मतवाली सुन्दरता पग में
 नूपुर-सी लिपट मनाती हूँ।^१

मनु के प्रति प्रेम की प्रतीति होने पर श्रद्धा में नारी सुलभ लज्जा का उदय होता है। वह अपने शरीर में विचित्र परिवर्तन का अनुभव करती है। इसका कारण पूछने पर लज्जा उत्तर देती है जिसमें कार्यों के वर्णन से उसका परिचय भी मिल जाता है।

नर्तक पाँव में बँधे घुँघुसुओं के कारण सदैव ताल-सुर में रहने का प्रयत्न करता है। जरा सा बेताला होने पर भी लोगों को इसका ज्ञान हो जाता है। यह बन्धन शृङ्खलाओं का कठोर बन्धन नहीं है जो शरीर पर भार बनकर उसकी गति अवरुद्ध कर दे। इसका सूक्ष्म सम्बन्ध स्वनिर्धारित होने के कारण मन से है। इसी प्रकार लज्जा का सूक्ष्म बन्धन मन से जुड़ा है। समझदार के लिए इतना ही बहुत है। नूपुर-सी उपमा के द्वारा बन्धन की सूक्ष्मता मधुरता आदि धर्म व्यग्य है।

कुछ ही दिन को हूँ कूल-द्रुम
 छू लूँ पद फिर कह देना तुम।^२

पिता का यह सन्देश रत्नावली को उसका भाई दे रहा है। प्रथम पक्ति में उपमेय-वाचक लुप्तोपमा है। नदी किनारे का पेड़ कब ढह जायगा नहीं कहा जा सकता। नदी की धारा नीचे नीचे ही उसे खोखला बना देती है। इसी प्रकार समय की धारा ने मेरे जीवन को खोखला कर दिया है मृत्यु कभी भी आ सकती है। ध्वनि है तुम शीघ्र आओ विलम्ब से आने पर मैं न मिला तो तुम्हारा आना व्यर्थ होगा।

कौन हो तुम खींचते यों मुझे अपनी ओर
 और ललचाते स्वयं हटते उधर की ओर
 ज्योत्सना निर्झर ! ठहरती ही नहीं यह आँख... ..।^३

१. प्रसाद : कामायनी : पृ० १०३

२. निराला : तुलसीदास : पृ० ४३

३. प्रसाद : कामायनी : पृ० ६८

मनु और श्रद्धा को साथ रहते कई दिन बीत गये है किन्तु अभी तक मनु उसे अच्छी तरह समझ नहीं पाए हैं। एक दिन पूछ ही बैठते हैं—‘ज्योत्सना निर्झर’ मे रूपकातिशयोक्ति है। ज्योत्सना से व्यंग्य है—आँखो को शीतलता प्रदान करनेवाला श्रद्धा का गौर वर्ण। केवल इतने से ही श्रद्धा का आकलन नहीं हो पाता। जिस प्रकार निर्झर के क्षिप्र प्रवाह पर आँख नहीं ठहरती उसी प्रकार उसके अंगों से भी सुषमा का स्रोत झर रहा है। जिसकी उज्ज्वलता के कारण उस पर आँख ठहरती ही नहीं इसका एक कारण अंगों की स्निग्धता भी हो सकता है यह भाव भी उज्ज्वलता मे निहित है। जब आँख ठहरती नहीं तो सौन्दर्य को पूरी तरह देख भी नहीं पाती। इस प्रकार ‘ज्योत्सना निर्झर’ समस्त पद में रूपकातिशयोक्ति अलंकार के माध्यम से पदार्थ से रूप श्रद्धा का विलक्षण सौन्दर्य की ध्वनि है।

वाक्यगत वस्तु से वस्तु-ध्वनि—

—हे महाराज
ईश्वर की गाज
यहाँ है गिरी है विपत बड़ी
पड़ा है अकाल
लोग पेट भरते हैं खा-खाकर पेड़ों की छाल।^१

उपर्युक्त पंक्तियो मे दूकानदार यद्यपि भयानक संकट के अर्थवाची अनेक पर्यायों का प्रयोग करता है और अकाल शब्द भी प्रयुक्त करता है किन्तु इनमे से किसी के द्वारा भी सकट की भयकरता का चित्र नहीं उभरता है। अन्तिम पक्ति का यह वाक्य कि लोग पेड़ो की छाल खा रहे है दुर्भिक्ष की भयकरता पुस्तक की भाँति खोल देता है। वाक्य मे कोई अलंकार नहीं है। छाल खाने के व्यापार से भयंकर दुर्भिक्ष की घटना की व्यंजना हो रही है।

वाक्यगत वस्तु से अलंकार—

सुरा सुरभिमय वदन अरुण वे
नयन भरे आलस अनुराग
कल कपोल था जहाँ बिछलता
कल्पवृक्ष का पीत पराग।^२

मनु देव रमणियों की त्वचा के वर्ण तथा स्निग्धता का वर्णन कर रहे हैं। गौर वर्ण के लिए पराग प्रसिद्ध उपमान है यदि वह कल्प-वृक्ष का हो तो उसकी पिच्छलता

१. निराला : अनामिका : पृ० १७९

२. प्रसाद : कामायनी : पृ० ११

का कहना ही क्या । वह पराग भी जिस कपोल पर आकर बिछल जाए उसकी सुचिक्कणता एव स्निग्धता की केवल कल्पना हो सकती है । यह वर्णन 'छाँहों चाहति छाँह' जैसा है जिसमे ग्रीष्म का आधिक्य व्यंग्य है । उपमेय को उपमान से अधिक पिच्छल दशनि के कारण प्रतीप अलंकार व्यंग्य है । ठीक यही भाव निम्न पंक्ति मे आया है—

तेरी आँखें देख चुराते हैं आँखें बन में आहू ।^१

गयास अपनी पत्नी से कहते है कि हिरन तेरी आँखे अपनी आँखो से अधिक सुन्दर चपल पाकर लज्जा से तेरी ओर देखते नही है । 'आँखें चुराने' का भाव यही है । यहाँ भी उपमान की हीनता से प्रतीप अलंकार व्यंग्य है ।

वाक्यगत अलंकार से अलंकार—

देव कामिनी के नयनों से

जहाँ नील नलिनों की सृष्टि

होती थी अब वहाँ हो रही

प्रलयकारिणी भीषण वृष्टि ।^२

देव-सृष्टि के विनाश सम्बन्धी मनु की विचार-शृंखला चल रही है । छन्द के पूर्वार्ध के दो अर्थ निकलते है । प्रथम देव कामिनियाँ जिधर देखती थी उधर ही लगता था जैसे नील कमल निकल आए हो । इसमे आँखो का नील कमल सा सुन्दर होना व्यंग्य है । द्वितीय देवलोक मे स्थान स्थान पर नील कमलो का सौन्दर्य बिखरा पडा था । कवि कहता है कि उन नील कमलो की उत्पत्ति का मूल कारण और कुछ नही देव कामिनियो का दृष्टि निक्षेप ही है । हेतु की कल्पना करने से हेतुत्प्रेक्षा अलंकार है जिससे ध्वनि यह निकल रही है कि वास्तविक उपमान नीलकमल नही हैं देव कामिनियो की आँखें । अत प्रतीप अलंकार व्यंग्य है ।

वाक्यगत अलंकार से वस्तु—

पहले आँखों में थे मानस में कूद मग्न प्रिय अब थे

छींटे वही उड़े थे बड़े बड़े अभ्रु वे कब थे ।^३

विरहाकुल उर्मिला सखी से अपने आँसुओ का असली कारण बतलाती है । प्रिय अब तक आँख मे थे अब मानस मे कूदकर जा बसे है । 'मानस' पद से श्लेष है । आँसुओं के कारण की कल्पना करने से हेतुत्प्रेक्षा अलंकार है । पर साथ ही

१. गुदमवत सिंह 'भक्त' : नूरजहाँ : पृ० ३

२. प्रसाद : कामायनी : पृ० १२

३. मैथिलीशरण गुप्त : साकेत : पृ० २६९

उर्मिला आँसुओं को आँसू मानने से अस्वीकार करती है उन्हें पानी के छीटे कहती है। सत्य को छिपाने से अपह्नुति और हेतु भी बतलाने से हेत्वापह्नुति अलंकार सिद्ध होता है। व्यंग्य है प्रिय मेरे अन्तस् मे रोम रोम मे वास करते है। मैं प्रतिपल उनके ध्यान में मग्न रहती हूँ।

प्रथम भय से मीन के लघु बाल जो
थे छिपे रहते गहन जल में तरल
उर्मियों के साथ क्रीड़ा की उन्हें
लालसा अब है विकल करने लगी

कमल पर जो चारु दो खंजन प्रथम
पंख फड़काना नहीं थे जानते
चपल चोखी चोट कर अब पंख की
वे विकल करने लगे हैं भ्रमर को।^१

इन छन्दो को पढते ही सूर के 'अद्भुत एक अनूपम बाग' का स्मरण हो आता है। दोनो छन्दो मे रूपकातिशयोक्ति के द्वारा प्रत्यक्ष दर्शन से उत्पन्न पूर्वानुराग की स्थिति व्यंग्य है। प्रथम छन्द मे मीन के लघु बाल आँखे हैं'। मछलियों की लहरों से क्रीड़ा करने की इच्छा नायिका की कटाक्ष करने की इच्छा है। अर्थात् जिन आँखो मे पहले भोलापन और स्थिरता थी उनमें अब चातुर्य एव चाचल्य समा गया है।

दूसरे छन्द मे कमल मुख के लिए खंजन आँखो के लिए तथा भ्रमर प्रेमी के लिए प्रयुक्त हुए हैं। कमल पर बैठे दो खंजन पक्षी जो पहले इतने भोले थे कि पंख तक नहीं फड़काना जानते थे अब पंखों पलकें की चोट कर भ्रमर को व्याकुल करने लग गए हैं। अर्थात् प्रेमिका के कटाक्ष प्रेमी को व्याकुल करने लगे है। इस प्रकार दोनो वाक्यो मे रूपकातिशयोक्ति से नायिका का यौवन में पदार्पण व्यंग्य है।

आँखों के एक इशारे से राज उलट जावेंगे
तू जिसे देख भर लेगी बस भाग पलट आवेंगे।^२

अकबर अनारकली के सामने प्रणय-प्रार्थी है। अपने पराक्रम और प्रभुत्व की शक्ति दिखलाकर वह उसे आकर्षित करना चाहता है। अपूर्ण कारण से कार्य के होने का विश्वास दिलाने से दोनों वाक्यों में विभावना अलंकार है जिससे उसकी विशाल शक्ति व्यंग्य है।

१. पन्त : ग्रन्थि : पृ० १८

२. गुरुभक्त सिंह 'भक्त' : नूरजहाँ : पृ० ३२

प्रबन्धगत वस्तु से वस्तु—

पूछी थी सुकाल दशा मैंने आज देवर से
कैसी हुई उपज कपास ईख धान की ।
बोले—'इस बार देवि देखने में भूमि पर
दुगुनी दया-सी हुई इन्द्र भगवान की ।
पूछा यही मैंने एक ग्राम में तो कृषकों ने
अन्न गुड़ गोरस की वृद्धि ही बखान की
किन्तु 'स्वाद कैसा है न जाने इस वर्ष हाय'
यह कह रोई एक अबला किसान की ।^१

वन धान्य मे वृद्धि से व्यग्य है कि शासन धर्म सम्मत है । भरत का तप धर्म मे वृद्धि कर रहा है । किन्तु किसी चीज में मिठास नहीं है इससे राजवर्ग और जनवर्ग के जीवन मे आनन्द का अभाव व्यग्य है । कारण है राम का वनगमन । जो कुछ हो रहा है कर्तव्य समझकर हो रहा है । उसको करने में सुख मिलता हो सो बात नहीं है ।

संलक्ष्यक्रम अलंकार से रस-ध्वनि—

देख रति ने मोतियों की लूट यह
भृदुल गालों पर सुमुखि के लाज से
लाख-सी दी त्वरि लगवा बन्द कर
अधर-विद्रुम द्वार अपने कोष के ।^२

नए कवि परम्परा से हट कर नए उपमानो का कितना सुन्दर प्रयोग कर सकते है इसका यह छन्द एक उत्कृष्ट उदाहरण है । कवि शृंगारिक कवियो से पर्याप्त प्रभावित जान पड़ता है । सेनापति ने श्लेष से नायिका को राम की तलवार शीघ्र ऋतु आदि अनेक विचित्र रूपो मे देखा है । बिहारी ने क्रिया साम्य के आधार पर नायिका की छवि को वरमा कहा है । ऐसे वर्णनों मे केवल शब्द चातुर्य होता है । उक्त पक्तियो मे नायिका को 'कोष' के रूप मे देखा गया है ।

रति कोषाध्यक्ष है लज्जा उसकी सहायिका है । तीसरी और चौथी पंक्तियों में उपमा और उत्प्रेक्षा अलंकार है । प्रसंग है—नायिका नायक को उत्तर देना चाहती है किन्तु केवल 'नाथ' ही कह पाती है कि भावो के आवेग और लज्जा के कारण मौन हो जाती है । उसी का आलंकारिक वर्णन है । रति ने जब यह देखा कि उसके

१. मैथिलीशरण गुप्त : साकेत : पृ० ३०६

२. पन्त : ग्रन्थि : पृ० १४

खजाने से मोती लूटे जा रहे हैं तो उसने तत्काल लज्जा को आज्ञा देकर कोष के द्वार बन्द करवा दिये और उस पर लाख की मुहर लगवा दी। गालों के लाज से अरुणिम हो जाने का आलंकारिक वर्णन होने से संलक्ष्यक्रम लज्जा भाव व्यंग्य है।

नैश गगन के गात्र में पड़े फफोले हाथ
तो क्या अरी न आह भी कहेँ आज निरुपाय
तारक चिन्ह दुकूलिनी पी पीकर मधु पात्र
उलट गई श्यामा यहाँ रिक्त सुधाधर पात्र ।^१

उर्मिला की अपनी सखी के प्रति उक्ति है। प्रथम दो पंक्तियों के अनुसार तारे तारे नहीं हैं अपितु उर्मिला की आह से आकाश के शरीर में पड़ गए फफोले हैं। आकाश में फफोले पड़ने का अपर्याप्त कारण होने से दूसरी विभावना है। व्यंग्य है विरहिणी खुलकर रो भी नहीं सकती। समाज के बन्धन इतने कसे हुए हैं कि दुःख प्रकट करना भी बस में नहीं रह गया है।

तीसरी और चौथी पंक्ति में रात्रि का वर्णन इस प्रकार किया गया है कि मद्यप नारी का सकेत भी मिलता है। रात्रि रूपी नारी चन्द्रमा के समस्त अमृत को पी कर रिक्त पात्र यहाँ पटक गई है। कृष्ण पक्ष में रात्रि चन्द्र का अमृत पीती रही है। शुक्ल पक्ष में तारक चिन्ह दुकूलिनी कृष्ण पक्ष की रात्रि स्वयं तो चली गई है रिक्त चन्द्रमा को यहाँ उलट गई है। व्यंग्यार्थ है विरहिणी को चन्द्रमा भी सुधा रहित प्रतीत होता है। सम्पूर्ण वाक्य से यह अर्थ निकलता है कि विरहिणी के लिए न कृष्ण पक्ष में सुख है न शुक्ल पक्ष में। इस प्रकार दोनों वाक्यों से उर्मिला का विरह विप्रलम्भ शृंगार व्यंग्य है।

अष्टम अध्याय

प्रगतिवाद युग

साहित्य क्षेत्र में एक धारा का ह्रास ही दूसरी नई धारा के जन्म का सूचक है। नई धारा का बीज पुरानी धारा के बीच में से ही अकुरित होता है। हाँ, उसको पल्लवित और पुष्पित होने के लिए नये वातावरण की आवश्यकता होती है। इस लिए यह कहना अत्यन्त कठिन है कि काव्य में अमुक चेतना यहाँ समाप्त हो जाती है और यहाँ से नव्य चेतना आरम्भ होती है। इन्हीं कारणों से छायावाद और प्रगतिवाद को बिल्कुल अलग अलग करके देखना असम्भव है। यह कठिनाई तब और बढ़ जाती है जब हम देखते हैं कि एक युग के चरम उन्नायक दूसरे युग के उन्नायको में भी प्रमुख स्थान ग्रहण किये हुए है।

आलोचको ने जहाँ से उत्तरकालीन छायावाद युग का प्रारम्भ माना है उसी के दो तीन वर्षों के बाद ही काव्य क्षेत्र में जो नई विचार-धारा दिखाई पड़ी उसी को आगे चलकर प्रगतिवाद की सजा से अभिहित किया गया।^१ बहुत सम्भव है स्वयं कवियों को भी इस तथ्य की चेतना न रही हो कि आज वे जिस प्रकार की कविता लिख रहे हैं वही आगे चलकर युग की मुख्य धारा बन जायगी। इससे यह सिद्ध हो जाता है कि जो लोग प्रतिगशील लेखक संघ की स्थापना से ही भारतवर्ष में प्रगतिवाद का आरम्भ मानते हैं वे कितने भ्रम में हैं। यह अवश्य है कि उक्त संघ ने इस दिशा में कवियों को नैतिक बल और प्रेरणा दी।

जिस प्रकार द्विवेदी युग की कमियों को पूरा करने के लिए छायावादी कविता उठी उसी प्रकार छायावाद की अत्यधिक (उधार ली हुई) भावप्रवणता एवं कल्पना शीलता के विरोध में प्रगतिवाद की वस्तुवादी कविता आई। दोनों युगों की प्रवृत्तियों में मौलिक अन्तर है। आकाश में विचरण करने वाले धरती पर उतर आये थे। छायावादी काव्य में अभिव्यक्ति की भंगिमा पर जितना बल है उतना विषय पर नहीं। वहाँ पद्धतियों ही साहित्यकार का प्रधान लक्ष्य होती थी, विषय प्रायः सीमित और व्यक्ति से सम्बद्ध था। यहाँ, प्रगतिवाद में विषय पर ही अधिक बल दिया गया, विषय जो व्यक्ति नहीं लोकोन्मुख है। पं० रामचन्द्र शुक्ल के मत से रहस्यवाद

१. सुमित्रानन्दन पन्त : चिदम्बरा . पृ० १५

२. शिवनाथ : नया साहित्य, अक्टूबर १९५१ . पृ० ४१

से इतर कविताये भी छायावाद के अन्तर्गत अपनी प्रतीक पद्धति के कारण ही आ सकी हैं।^१ किन्तु प्रगतिवादी कविताओं की पहिचान उनकी समाजवादी चेतना है और प्रगतिवादियों का इसके लिए आग्रह भी है। यही हमे उन विरोधियों का उत्तर मिल जाता है जो इस धारा की सज्ञा पर ही आघात करते हैं।^२ ऐसे व्यक्ति प्रगतिशील साहित्य और प्रगतिवादी साहित्य दोनों को एक कर देते हैं।

यह निश्चित है कि किसी भी युग की कविता जब तक अपने अस्तित्व को सिद्ध नहीं कर सकती जब तक वह पिछले युग की कविता से कुछ आगे न बढ़े। प्रगति तो प्राकृतिक गति है वह परिवर्तनशील वस्तु-व्यापार का आवश्यक परिणाम है।^३ क्या इसके पहले के तीन चार आन्दोलन प्रगतिशील नहीं रहे? अवश्य रहे। तब इसे ही क्यों यह नाम दिया जाय? इसके उत्तर में नम्र निवेदन यह है कि प्रगति निस्सन्देह साहित्य को स्थायित्व प्रदान करती है किन्तु सामाजिक और राजनैतिक चेतना साहित्य को माध्यम बनाकर एक विराट आन्दोलन के लिए जनता को संगठित और तैयार करने के उद्देश्य को लेकर केवल इसी युग का साहित्य चला यहाँ तक कि कभी-कभी वह शुद्ध प्रचारात्मक हो गया। प्रगति की इस चेतना और आग्रह के कारण इसका यही नाम उपयुक्त है। प्रगतिशील लेखक संघ के घोषणा-पत्र इसके प्रमाण है।

कविवर सुमित्रानन्दन पन्त ने एक स्थान पर लिखा है, 'छायावाद इसलिए अधिक नहीं रहा कि उसके पास भविष्य के लिए उपयोगी, नवीन आदर्शों का प्रकाशन, नवीन भावना का सौन्दर्य बोध और नवीन विचारों का रस नहीं था।'^४ प्रगतिवाद ने इन अभावों की पूर्ति जिस आधार पर करनी चाही उसकी स्पष्ट रूपरेखा उसे साम्यवाद के तर्क-सम्मत भौतिकवाद (डायलेक्टिकल मैटीरियलिज्म) में मिली जिसके प्रवर्तक थे हेगेल और व्याख्याता कार्ल मार्क्स। अतएव सर्वप्रथम इसे समझ लेना आवश्यक है।

तर्कसम्मत-भौतिकवाद का मूलभूत सूत्र है—संसार में प्रत्येक वस्तु गतिशील है... जीवन परिवर्तित होता है, उत्पादक शक्तियाँ बढ़ती हैं और पुराने सम्बन्ध टूटते जाते हैं।^५ इस निष्कर्ष पर पहुँचने की पद्धति तर्कसम्मत है और सिद्धान्त भौतिकवादी। इसीलिए उसको तर्कसम्मत भौतिकवाद कहते हैं। हिन्दी के अनेक

१. हिन्दी साहित्य का इतिहास : पृ० ६६९

२. आचार्य नन्ददुलारे बाजपेयी : आधुनिक साहित्य : पृ० ३७८

३. वही : पृ० ३७८

४. आधुनिक कवि, भूमिका : पृ० ११

५. कार्ल मार्क्स : स्तालिन की 'एनार्किज्म या सोशलिज्म' में उद्धृत : पृ० १३

लेखको ने इसी के लिए 'द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद'^१ 'वैज्ञानिक भौतिकवाद' और 'तर्कयुक्त भौतिकवाद' का प्रयोग किया है।

सामाजिक जीवन सदैव विकसित होता रहता है। उसके कुछ तत्त्वों का सदैव ही नाश होता रहता है और कुछ का जन्म। आज जिसका जन्म हुआ है उसका कल नाश होगा। उसी के नाश में से नवीन का जन्म होगा। अतः जीवन में प्राचीन और नवीन, विकासमान और मरणशील, क्रियाशील और प्रतिक्रियाशील का सदैव द्वन्द्व होता रहता है। जीवन से तात्पर्य उसके दोनों पक्षों से है। उसमें इनमें से किसी एक का पूर्ण अभाव नहीं होता। इसलिए जीवन को हमें इसी रूप में ग्रहण करना चाहिये। यदि जीवन को समझना है तो यह देखना होगा कि उसमें किसका ह्रास हो रहा है और किसकी उन्नति। ह्रासशील शक्तियाँ बावजूद अपने अपार बल के भी नष्ट होंगी और विकासशील धीरे धीरे सबल होती जाँयगी।

यह मत वास्तव में द्वैतवादियों का है न कि भौतिकवादियों का। इसका कारण है कि विकासमान शक्तियाँ युग की परिस्थितियों के अनुकूल विचारों के अधिक निकट होती हैं इसलिए वे प्रसार प्राप्त करती जाती हैं जब कि ह्रासमान शक्तियाँ युग के प्रतिकूल, गृहित होने से क्रमशः नष्ट होती जाती हैं।

यह सिद्धान्त जितनी सत्यता से प्रकृति पर चरितार्थ होता है उतनी ही सत्यता से मानव समाज पर भी। आज जो वर्ग या सिद्धान्त शक्ति सचय कर रहा है कल

१. इस नाम को ग्रहण करनेवाले लेखको ने इसका प्रतिपादन यों किया है—'चूँकि इस सृष्टि की कोई चीज़ अपने में पूर्ण नहीं है और न पूर्ण हो सकती है इसलिए उसमें कहीं न कहीं असंगतियाँ अवश्य छिपी मिल जाँयगी। ये असंगतियाँ बढ़ती रहती हैं। एक अवस्था ऐसी आ जाती है जब इसके कारण पदार्थ का वर्तमान स्वरूप बिल्कुल बदल जाता है। इस परिवर्तित स्वरूप में भी फिर असंगतियाँ पैदा हो जाती हैं। वे बढ़ती हैं। इस रूप में भी परिवर्तन होता है और एक नवीन स्वरूप दिखाई पड़ता है जो सतुलित एवं सामंजस्यपूर्ण दिखाई पड़ता है। इस प्रकार यह सृष्टि दो विरोधी तत्त्वों के द्वन्द्वों से स्वयं गतिशील रहती है। कुछ काल तक तो दोनों विरोधी तत्त्व साम्यावस्था में दिखाई पड़ते हैं किन्तु शीघ्र ही फिर उनमें प्रारम्भ हो जाता है द्वन्द्व और परिवर्तन का क्रम निरन्तर चला करता है। वस्तु या पदार्थ की मात्रा में परिवर्तन होता ही है, उसके गुण भी परिवर्तन के चक्र से मुक्त नहीं। विरोधी शक्तियों का द्वन्द्व कभी कभी इस स्थिति में आ जाता है कि वस्तु की मात्रा और उसके गुण में बड़े वेग से परिवर्तन होता है। इसे हम पदार्थ की सृष्टि या क्रान्ति कहते हैं। यही द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद है।

—डॉ० भोलानाथ : हिन्दी साहित्य—१९२६-४७ : पृ० ३६६

वही दोषयुक्त तथा पुराना पड़कर निर्बल और व्यर्थ हो जायागा। इसका कारण है समाज के ऊपरी ढाँचे का बदलना। कवि बच्चन ने 'जग बदलेगा किन्तु न जीवन' कहकर इसी ओर सकेत किया है। ससार की कोई वस्तु पूर्ण नहीं है। पूर्ण होने के लिए ही वह सदैव विकसित होती रहती है। अपने इस विकासक्रम में जब उसकी आत्मा और ढाँचे में विरोध बहुत बढ़ जाता है तो क्रान्ति होती है। जो उन दोनों में बहुत कुछ सीमा तक साम्य स्थापित करती है। इस प्रकार उक्त गति के दो पहलू हैं—एक विकास का दूसरा क्रान्ति का। छोटे छोटे परिवर्तन ही भविष्य के विराट् आन्दोलन की भूमिका तैयार करते हैं।

अब तक हमने सिद्धान्त के पूर्व पक्ष, तर्कसम्मत, का विवेचन किया। दूसरा प्रश्न यह है कि इसे भौतिकवाद क्यों कहा जाता है। मार्क्स ने इसका उत्तर यो दिया है—

पदार्थ चेतना से उद्भूत वस्तु नहीं वरन् चेतना ही पदार्थ की सर्वश्रेष्ठ उत्पत्ति है।^१ अर्थात् चेतना पदार्थ पर निर्भर करती है न कि पदार्थ चेतना पर। अतः मूल वस्तु पदार्थ हुई। वही सवेदनाओं एवं विचारों का स्रोत है। इस निष्कर्ष पर पहुँचने के लिए वे सृष्टि की उत्पत्ति और मानव के जन्म की कथा दुहराते हैं। किन्तु फिर भी यह मूल प्रश्न मूल बना रहता है कि प्रकृति और समाज चेतना का कारण है या चेतना 'प्रकृति' और 'समाज' का कारण है ?

चेतनावादियों (Idealists) का मत है कि विश्व-चेतना पहले से ओं थीर प्रकृति एवं समाज का विकास उसी के अनुरूप हुआ। अतः वह उनके लिए आधार का काम करती है। वे (प्रकृति एवं समाज) उसका बाहरी ढाँचा है तथा उसके क्रमिक विकास की मात्र अभिव्यक्ति है। द्वैतवादियों (Dualists) के अनुसार दो शक्तियाँ, चेतना और पदार्थ, पहले से हैं जो एक दूसरे की विरोधी हैं। इसलिए ससार की घटनायें भी दो वर्गों में बँट जाती हैं—चेतनमय और पदार्थमय। इन्हीं के परस्पर संघर्ष से प्रकृति और समाज का निरन्तर विकास होता रहता है।^२

भौतिशवादी इन दोनों ही सिद्धान्तों के विश्व है। चेतना और पदार्थ एक दूसरे की विरोधी शक्तियाँ नहीं अपितु एक ही प्रकृति के दो पहलू हैं। एक से अलग कर दूसरे के बारे में विचार भी नहीं किया जा सकता। इसी प्रकार यह कहना भी हास्यास्पद है कि चेतना का पहलू पदार्थ से पहले का है। सृष्टि का विकासक्रम इसका

1. Matter is not a product of consciousness, but consciousness itself is merely the highest product of consciousness.

सौमित्र रचित प्रगतिवाद से उद्धृत : पृ० ११

2. J. Stalin : Anarchism or Socialism : P. 30-31

प्रमाण है। पदार्थ मे जैसे जैसे परिवर्तन आते गए उन्ही के अनुरूप चेतना भी विकसित होती गई। इससे निष्कर्ष यह निकला कि पहले ऊपरी ढाँचे, पदार्थ मे परिवर्तन होता है उसी के अनुरूप उसका भीतरी पहलू, चेतना भी बदलता है। इस प्रकार मूल मे पदार्थ को मानने के कारण यह सिद्धान्त भौतिकवादी कहलाया।

भौतिकवादी इसी पद्धति पर इतिहास की भी अर्थ मूलक व्याख्या करते है। अर्थ समाज का भौतिक आधार है—मूल तत्त्व (content) है और वैधानिक, राजनैतिक, धार्मिक और दार्शनिक विकास उसका विचारात्मक रूप (ideological-form) ऊपरी ढाँचा है। आर्थिक आधार को बदलते ही सारा ऊपरी ढाँचा भी शीघ्रतापूर्वक बदल जाता है। (With the change of the economic foundation the entire immense structure is more or less rapidly transformed—Marx)^१ इसका यह अर्थ नही कि आर्थिक तत्त्व ही अकेला निरूपात्मक तत्त्व है। वह तो आधार मात्र है। किन्तु ऊपरी ढाँचे के अनेक तत्त्व बर्ग युद्ध के राजनैतिक रूप और उसके परिणाम एक सफल युद्धके पश्चात् विजेता बर्ग द्वारा स्थापित विधान आदि कानून की प्रकारें, इन वास्तविक युद्धो के उनमे भाग लेनेवालों के मस्तिष्को मे पड़े प्रतिबिम्ब, राजनैतिक, वैधानिक, एव दार्शनिक सिद्धान्त, धार्मिक विचार और आगे बढ़कर उनके विकसित रूप मतवाद ऐतिहासिक संघर्ष की गति पर अपना प्रभाव डालते है, और अक्सर संघर्ष के बाह्यरूप को निर्धारित करने मे प्रमुख रहते है। इन सब तत्वो मे अतर्किया होती है, जिसमें आकस्मिक घटनाओ के अबाध पुज मे आर्थिक प्रक्रिया आवश्यक रूप से अन्त मे प्रमुखता हासिल कर लेती है।^२ अतएव किसी विचार के मूल स्रोत को मनुष्य के मस्तिष्क अथवा कल्पनाशक्ति मे नही अपितु आर्थिक व्यवस्था मे खोजना चाहिए।^३ इसी प्रकार मनुष्यों को अपराधों का दण्ड न देकर अपराध की प्रेरणा देनेवाली परिस्थितियों को नष्ट करना चाहिए। आधुनिक समाज मे होनेवाले संघर्ष के सम्बन्ध में उनका कहना है कि कुछ काल पश्चात् उत्पत्ति के स्वायत्तीकरण का रूप, जो आरम्भ मे सहायक होता था, उत्पत्ति की शक्तियो पर बन्धन बन जाता है। तब सामाजिक क्रान्ति जन्म लेती है। आज भी स्वायत्तीकरण का रूप वैयक्तिक—निजी सम्पत्ति के सचय के नियम के अनुसार—है जब कि उत्पादन की शक्तियों निर्वैयक्तिक, सामाजिक प्रकृति की है। उत्पादन समाज के कई व्यक्ति मिलकर करते है किन्तु उसका फल एक व्यक्ति भोगता है।

1. J. Stalin : Anarchism or Socialism : P. 37

२. शिवदान सिंह चौहान : रल्फ फाक्स के मार्क्सवाद और साहित्य के अनुवाद से :
—हस, अप्रैल १९४१

३. जे० स्टालिन : एनार्किज्म आर सोशलिज्म : पृ० ४०

पूँजी सामूहिक प्रयत्न का परिणाम है, वह सामाजिक वस्तु है।^१ अतः उसका उपयोग सम्पूर्ण समाज द्वारा होना चाहिये किन्तु ऐसा होता नहीं। इसीलिए सघर्ष होता है। उत्पादन का स्वरूप युग के अनुकूल, साम्यवादी है अतः उसे अभी बदला नहीं जा सकता। चूँकि स्वायत्तीकरण का रूप पुराना, पूँजीवादी है अतः उसी को बदलना चाहिए। पारिभाषिक शब्दावली में कहे तो पूँजीपति वर्ग को नष्ट होकर सर्वहारा वर्ग में मिल जाना होगा।

समाज के सम्बन्ध में ऐसी धारणा रखनेवाले साहित्य को भी विशिष्ट दृष्टिकोण से देखते हैं।

साहित्यकार एक सामाजिक प्राणी है। समाज का एक बड़ा भारी उत्तरदायित्व उस पर है। यदि वह उसको नहीं सभालता तो समाज के प्रति अपराध करता है और इसीलिए अपने प्रति भी।^२ व्यक्ति अपने में कुछ नहीं है, जो कुछ है समाज है। जिन सवेदनाओं और विचारों को वह अपना समझता है वे वास्तव में उसे समाज से ही प्राप्त हुए हैं आज सामाजिक विषमता को दूर करने के लिए अथवा शासन नीति को बदलने के लिए राजनीतिक, धार्मिक या वैज्ञानिक नेता अपने ढग से प्रयत्न कर रहे हैं। अतः साहित्यकार का भी यह कर्तव्य है कि वह अपने साहित्य के द्वारा युगानुकूल विचारों को जनता तक पहुँचा कर उनकी सहायता करे। भारतवर्ष में अनेक साहित्यिक मोर्चों ने समय समय पर घोषणा पत्र जारी कर जनता का ध्यान इस ओर आकृष्ट किया।^३ कला कला के लिए नहीं जीवन के लिए है। अतः वही

१. के० मार्क्स सण्ड एंजेलस : मैनिफेस्टो ऑव कम्युनिस्ट पार्टी : पृ० ६४

२. अंचल : प्रगतिवाद ही क्यों : हंस, अप्रैल १९४३

३. सन् ३६ में भारतीय साहित्य परिषद ने नागपुर के अधिवेशन में एक घोषणा पत्र प्रकाशित किया था जिस पर पं० नेहरू, मुंशी प्रेमचन्द, आचार्य नरेन्द्रदेव और मौलवी अब्दुलहक़ के दस्तख़त थे। घोषणा पत्र में कहा गया था—

हमारा खयाल है कि साहित्य के मसैलों को जिन्दगी के दूसरे मासलों से अलग करके नहीं देखा जा सकता। जिन्दगी पूर्ण ईकाई है। उसे साहित्य, दर्शन, राजनीति वर्ग रह खानों में तकसीम नहीं किया जा सकता। साहित्य जिन्दगी का आईना है। इतना ही नहीं, बल्कि वह जिन्दगी के कारवों का रहबर है। उसे केवल जिन्दगी के साथ स्वर में स्वर मिलाकर नहीं चलना है, बल्कि उसकी रहनुमाई भी करना है ... अगर जिन्दगी के साथ सबसे महत्वपूर्ण मसला यह है कि समाज के चेहरे से बेकारी, गरीबी और जुल्म के दाग़ धोये जाय तो यह कहने की जरूरत नहीं रह सकती कि अदब का, साहित्य का इशारा किस ओर हो वह क्या करे, किनसे कहे और किस तरीके से कहे।

जिन्दा और सच्चा अदब वही है जो समाज को बदलना चाहता है, उसे ऊँचा उठने की राह दिखाता है। हमें यकीन है कि हमारे मुल्क का अदब जिन्दगी से अपने को सम्बद्ध करेगा और जिन्दगी की प्रगति का अलम-बरदार होगा।

उसकी उपादेयता उससे प्राप्त शक्ति से ही सिद्ध होती है। यही कारण है कि प्रगतिशील साहित्यिकों ने श्रृंगारिक विषयो के प्रति उदासीनता प्रकट की। उन्होंने मुख्य रूप से (१) रूढियों का विरोध, (२) शोषितो के प्रति सहानुभूति और शोषको की निन्दा, (३) धार्मिक जीवन की निन्दा और वैज्ञानिक जीवन की प्रशंसा और (४) क्रान्ति की भावना पैदा करनेवाले साहित्य की रचना की।^१ इसके पीछे उनका उद्देश्य पूंजीवाद का मूलोच्छेदन और साम्यवाद की स्थापना रहा।

भारतवर्ष में जिस साहित्य को प्रगतिशील कहा जाता है (और जिसकी प्रगतिशीलता पर उसके सर्जकों को गर्व भी है) उसकी अपनी कुछ सीमायें रही जिनके कारण वह अधिक लोकप्रिय नहीं हो सका। अतः उसको प्रगतिवादी कहना ही अधिक उपयुक्त है। यहाँ जिस समय प्रगतिशील लेखक संघ की स्थापना हुई सारा देश विदेशियों के दमनचक्र में पिस रहा था। स्वतंत्रता प्राप्ति के अनेक प्रयत्न निर्ममतापूर्वक कुचल दिये गए थे। उसके कुछ ही दिनों बाद द्वितीय महायुद्ध आरम्भ हो गया जिसने विचार की सभी शक्तियों को आकर्षित कर लिया। इसके साथ ही गांधी जी के अहिंसात्मक असहयोग आन्दोलन और गर्मदल के हिंसात्मक कृत्यों ने बल पकड़ा। ये बाह्य घटनायें इतनी प्रकाशमान थी कि कवि को अन्तस् के प्रकाश को अनुभव करने का अवकाश ही नहीं मिला। फलस्वरूप काव्य स्थूल से स्थूलतर, वस्तुपरक, होता गया। दूसरी ओर विज्ञान के नित्य नये आविष्कारों ने कवि के कल्पना-संसार के समस्त रंगों को झकझोर कर झाड़ दिया जिससे उसका साहित्य वैज्ञानिक बुद्धिवाद के शिकंजे में कसता गया। पहले से किसी निर्देशक योजना के न होने से प्रगतिशील लेखक संघ के घोषणापत्र^२ ही साहित्य का नियमन करने लगे।

१. डॉ० हरदेव बाहरी : हिन्दी की काव्यशैलियों का विकास : पृ० २२७

२. (अ) अखिल भारतीय प्रगतिशील लेखक संघ की १९३८ की घोषणा थी—“प्रत्येक भारतीय लेखक साहित्य में वैज्ञानिक बुद्धिवाद का समावेश करके देश में क्रान्ति की भावना के विकास में सहायता पहुँचाये”।

(ब) भारतीय लेखकों ने सन् १९४२ में घोषणा की—‘आज हमारा कर्तव्य है कि हम फंशीस्ट आक्रमण के खिलाफ अपनी मातृभूमि की रक्षा करने की राष्ट्रीय भावना अपने देश की जनता में जगाये। अपनी रचनाओं द्वारा हमें फंशीज्म के खिलाफ अपने को दिमागी तौर पर मजबूत बनाने में जनता की मदद करना चाहिये। किताबों और पैम्पलेटों, रेडियो और सिनेमा, गानों और रंगमंच के जरिये हमें विशाल जनता के पास पहुँचना चाहिये’

(क) प्रगतिशील लेखक संघ ने सन् ४३ में घोषणा की—‘छोटे छोटे नाटकों,
(शेष पृष्ठ २८२ पर)

इसका दुष्परिणाम यह हुआ कि भारत के अधिकांश प्रगतिवादी लेखक बात-बात मे रूसी और चीनी साहित्य की दुहाई देने लगे, मास्को उनके लिए स्वर्ग बन गया। वे प्रत्येक समस्या का हल रूसी सविधान में खोजने लगे। अपने देश की परम्परा और तत्कालीन परिस्थितियाँ उनकी आँखों से ओट हो गईं। ऐसे साहित्यिकों को लक्ष्य कर डॉ० राम विलास शर्मा ने कटाक्ष किया था, 'मेरी समझ से जो प्रगतिशील लेखक अपने प्रोग्राम से राष्ट्रीय स्वाधीनता का उद्देश्य निकाल देता है उसका जीवित सत्य काफी निर्जीव रह जाता है।'^१

इसके अतिरिक्त जीवन की स्थूल समस्याओं के समावेश और मानव मूल्यों के निरादर से कल्पना, स्वानुभूति और संवेदनशीलता की कमी आई उससे प्रगतिवादी काव्य का बहुत सा अंश नारेबाजी और साम्यवाद का प्रचार मात्र बनकर रह गया। यद्यपि कुछ प्रगतिशील साहित्यिकों का यह आग्रह रहा कि उद्देश्य सिद्धि के लिए साहित्य प्रचारवादी हो।^२ किन्तु हमें यह कभी नहीं भूल जाना चाहिये कि साहित्य सब कुछ होते हुए भी कला के उच्च आसन से कभी स्खलित नहीं होना चाहिये। मिल मजदूरों, चकलो और चालो के भद्दे और अश्लील यथातथ्य चित्र खींचने को जो साहित्य सृजन समझ बैठे थे उनके लिए हीरेन मुखर्जी ने लिखा था, 'प्रगतिशील आलोचना को सामान्यतः दो बुराइयों के कारण क्षति उठानी पड़ती है, एक ओर तो नकली मार्क्सवादी का असंयम जो अपने उत्साह में यह भूल जाता है कि लिखना एक शिल्प है जिसकी अपनी एक लम्बी अनूठी परम्परा है, और दूसरी ओर गरीबों के दुखों के फोटो सदृश चित्रण की प्रशंसा करते न थकानेवाले और बाकी सारी चीजों को प्रतिगामी पुकारने वाले भावना-प्रधान व्यक्ति की कोरी भावुकता।'^३ यह बात नहीं कि प्रगतिवादी अपने कमजोर शिल्प को समझते न हों। छायावादियों की तुलना

(पृष्ठ २८१ शेष का)

कहानियों, कविताओं, गीतों और पवाड़ों की रचना जिनमें सम्राज्यवादी गुलामी से छुटकारा पाने के लिए और जापानी आक्रमणकारियों से देश की रक्षा करने के लिए राष्ट्रीय एकता की आवश्यकता पर जोर दिया गया हो।

बिदेशी प्रगतिशील रचनाओं का और विशेषकर सोवियत और चीनी साहित्य का अनुवाद और प्रचार करना चाहिये। —शिवदान सिंह चौहान : प्रगतिवाद के परिशिष्ट से।

१. राष्ट्रीय स्वाधीनता और प्रगतिशील साहित्य : पृ० १३७

२. चन्द्रबली सिंह : प्रगतिशील साहित्य और उसके झाड़ झंझाड़ : नया साहित्य, अगस्त १९४९ : पृ० ५६

३. प्रगतिशील आलोचना : हंस, अप्रैल १९५३

मे उनका यह पक्ष कितना दुर्बल है वे खूब जानते थे किन्तु बजाय उसके सबल करने के उन्होंने इसका इल्जाम समाज पर थोप दिया ।^१ पर सच तो यह है कि वाद के दायरे में फँस कर प्रगतिवादी कवियों की कविताओं में मुख्य विषय केवल क्रान्ति रहा जिसकी चकाचौध के आगे उन्हें और कुछ सूझा ही नहीं । यहाँ क्रान्ति पर भी विचार कर लेना अनुचित न होगा ।

प्रगतिवादियों ने क्रान्ति के दो रूप देखे—(१) फैंशीज्म के विरोध में साम्यवाद और (२) पूंजीपतियों के विरुद्ध सर्वहारावर्ग । पहले वर्ग में वे कवितायें आती हैं जिनमें रूस और चीन की प्रशंसा की गई है और यह आशा प्रकट की गई है कि भारतवर्ष का भाग्य भी इन्हीं की सहायता से बदला जा सकता है । जैसे—

महायुद्ध के कीर्तिस्तम्भ, बने, अड़े रहो तुम स्तालिन ग्रेद,
वीर योग्य बसुन्वरा पर खड़े रहो तुम स्तालिन ग्रेद

—सुमन

क्या सोचा है मित्रो तुमने इस अचरज का कभी मेद
जीत नहीं पाये जापानी क्यों अब तक चीनी प्रदेश ।

—सुरेन्द्र

दूसरे वर्ग में वे कवितायें आती हैं जिनमें दलित वर्ग का करुणाजनक चित्र खींचा गया है । ऐसी रचनाओं का उद्देश्य वस्तुतः जनता में उनके प्रति सहानुभूति उत्पन्न करना होता है ताकि उनके आन्दोलन में समस्त जनता उनका साथ दे सके । ऐसे चित्र अचल, केदारनाथ अग्रवाल तथा भगवतीचरण वर्मा ने अधिक दिये हैं जैसे—

वहीं पर मैली शैया
धानी चुनरी बिछाये लेटी नारी
घायल-चील-सी
अधनंगी ! अजात
किसी श्रमजीवी की अमिशाप
चूसता फिर निचोरता सूखे स्तन
भूखा शिशु

—अचल

रात है
अंध वासना में नर
खूब पिये
रंडियों के साथ खोया

१. शिवनाथ : वर्तमान साहित्य की रूप रचना : नया साहित्य, अक्टूबर, १९५१

नर्क में डूबा है
 रात है सत्य ज्ञान
 उच्चादर्श
 गद्दी मल सूत्र की नालियों में बहते हैं
 विश्व का निकृष्ट व्यंग्य मूलगंज
 रात है !!

—केदारनाथ अग्रवाल

उस ओर क्षितिज के कुछ आगे
 कुछ पाँच कोस की दूरी पर
 भू की छाती पर फोड़ों से
 है उठे हुए कुछ कच्चे घर

पशु बनकर नर पिस रहे जहाँ
 नारियाँ जन रही हैं गुलाम
 पैदा होना, फिर मर जाना
 बस यह लोगों का एक काम ।

—भगवतीचरण वर्मा ।

क्रान्ति का सीधे सीधे आह्वान करनेवालो का नेतृत्व कवि दिनकर और भगवती-चरण वर्मा ने किया । किन्तु सबसे बड़ा दोष जो इस प्रकार की कविताओं में आया वह था क्रान्ति का अत्यन्त अस्पष्ट चित्र । ऐसा प्रतीत होता है कि उन्होंने कोरी भावुकताबश केवल नाश की ही कल्पना की है । नाश के पश्चात् सृजन का क्या रूप होगा इस ओर उनका ध्यान ही नहीं गया । वे अपने इसी में मग्न रहे कि किसी अज्ञात दिशा से शकर प्रलयकारी नृत्य करेगे,^१ जिससे आज की विषम सामाजिक व्यवस्था नष्ट हो जायगी और फिर उसके बाद चारों ओर सुख ही सुख, शांति ही शांति दिखाई पड़ेगी । दिनकर जिस विपथगामिनी^२ और भगवती चरण वर्मा जिस बादल का आह्वान करते हैं वे क्रान्ति के प्रतिरूप न होकर अराजकता का ही स्वरूप अधिक खड़ा करते हैं । उसमें भय संचार का जितना प्रयत्न किया गया है उतना भविष्य निर्माण का नहीं । उसमें यही कारण है कि जब लाल देश और लाल सेना से भी उनके सुख-स्वप्न पूरे होते न दिखाई दिये तो वे उसकी भी आलोचना करने लग गए जो इन पक्तियों से स्पष्ट है—

१. दिनकर : रेणुका : पृ० १

२. हिन्दी काव्य की प्रवृत्तियाँ, राजकमल प्रकाशन : पृ० ३५

या फिर वे हिटलर, स्टैलिन ही
अपनी हिंसा की बर्बरता
को ही रखेंगे यहाँ अमर ?

—मगवतीचरण वर्मा

प्रगतिशील साहित्य की यथार्थवादी दृष्टि, जिसमें भविष्य की कल्पना का भी समावेश हो जाता है, का इनमें अभाव सा ही है। इस दृष्टिकोण से देखने पर कवि सुमित्रानन्दन पन्त ही ऐसे कवि ठहरते हैं जिन्होंने नई संस्कृति की रूपरेखा को स्पष्ट देखा और उसके लिए एक उच्च सिद्धान्त भी दिया।^१ उनके अनेक काव्य-संग्रह नई दृष्टि, नये मानवतावाद, को प्रतिपादित करते हैं जिसमें उनकी पूर्ण आस्था है। कला की दृष्टि से उनके मूल्यांकन में मतभेद हो सकता है किन्तु उनकी गम्भीर-विचार प्रधानता में कोई सन्देह नहीं। यो कहे कि क्रान्ति की अभिव्यंजना करनेवाली भावुकताप्रधान कविताओं को उन्होंने बुद्धि की रीढ़ दी।^२

इस युग की एक और धारा जिसकी परम्परा छायावादी युग में कवि बच्चन और नरेन्द्र शर्मा ने चलाई, श्रृंगार की थी जिसने अब एक नया मोड़ ले लिया था। द्विवेदी युग तक के निर्वैयक्तिक प्रेम के विरोध में पूर्वकालीन छायावादी काव्य में वैयक्तिक प्रेम को प्रधानता मिली। पन्त ने भी 'भावी पत्नी के प्रति' आदि कुछ ऐसी कविताये लिखी किन्तु अपने अभिसार को भी सामाजिक प्रदर्शन का रूप उत्तर-कालीन छायावादियों ने दिया। कुछ सीमा तक उन्होंने भी कला के झीने आवरण के पीछे अश्लीलता को छिपाए रखा। प्रगतिवादियों ने उसे भी उधाड़ दिया। सत्य तो यह है कि नारी सम्बन्धी जितने अशोभनीय चित्र प्रगतिवाद ने दिये और किसी ने नहीं। यह उसका सबसे दुर्बल पक्ष है। नारी से चोली उतरवाकर, छाती और जाँघें खुलवाकर^३ कवि उसको किस प्रगति के पथ पर आरूढ़ करवाना चाहता है यह तो वही जाने किन्तु यदि सचमुच ऐसी स्त्रियाँ समाज में चारों ओर दिखाई देने लग जायें तो मानवता के स्थान पर पशुता का प्रदर्शन होगा जिसको कवि की लाक्षणिकता भी नहीं ढक पायगी। 'प्रेम-तीरथ' कविता की कुछ कविताएँ द्रष्टव्य हैं—

नर है एक, एक नारी है।
दोनों नगे सटे खड़े हैं,

१. वह सिद्धान्त है—अन्तर्मुख अद्वैत पड़ा था युग युग से निष्क्रिय, निष्प्राण, जग में उसे प्रतिष्ठित करने दिया साम्य ने वस्तु विधान। —युगवाणी : पृ० ४
२. शिवनाथ सिंह चौहान : प्रगतिवाद : पृ० ६८
३. केदारनाथ अग्रवाल : 'नारी से', हंस, जून १९४२

दोनों की जाँघें मिलती है
 दोनों की कटि एक हुई है
 दोनों की बाहें जकड़ी हैं,
 वर की दृढ़ छाती से दबकर
 नारी का कुछ तुरत दरकने वाला है,
 बाहर आधा निकल रहा है।

—केदारनाथ अग्रवाल ।

इन पंक्तियों में कवि ने प्रगति की किस दिशा की ओर संकेत किया है यह उसके प्रशंसक ही जाने । नारी भोग्या ही नहीं, कन्या और मातारूपिणी भी है । यह पक्ष प्रगतिवाद में बिल्कुल छूट गया ।

अनेक दोषों के रहते हुए भी प्रगतिवादी साहित्य ने दलित एवं कृषक तथा श्रमिक वर्ग की ओर ध्यान आकर्षित, मनुष्य मनुष्य में परस्पर कर्तव्य की ओर संकेत, तथा काला बाजार करनेवालों के कारनामों उघाड़कर राजनीति से समाज के प्रत्येक का अभिन्न सम्बन्ध दर्शाया है । इस प्रकार इसने अन्तर्राष्ट्रीय दृष्टिकोण देकर जनव्यक्ति जागृति में जो सहायता दी वही उसके ऐतिहासिक मूल्य को अक्षुण्ण रखेगी ।

छायावाद युग : कला पक्ष

प्रगतिवाद ने कला पक्ष में कोई क्रान्ति नहीं की । छायावादी कवियों ने व्यापक रूप से भाषा में परिवर्तन किये थे उनको इसने ज्यों का त्यों ले लिया, हाँ, उनकी संस्कृतनिष्ठ शैली अवश्य नहीं अपनाई । इसका कारण यह था कि प्रगतिवादी अपने भावों को जनता के उस वर्ग तक भी पहुँचाना चाहते थे जो उस भाषा को केवल समझता है, पढ़ भी नहीं सकता । इसलिए वे अपने प्रतिपादन को अधिक सरल और जनता के निकट का बनाना चाहते थे ।^१ इस युग की अनेक कविताएँ उद्बोधनात्मक हैं । जिस वर्ग के प्रति सहानुभूति प्रकट की जा रही है या जिनको परिवर्तन के लिए जगाया जा रहा है वे ही उसके गाम्भीर्य को समझ न सकें तो वह साहित्य किस काम का । साहित्य का सामाजिक मूल्य ही भाषा की सरलता के लिए शर्त बन गया ।

इसके अतिरिक्त कवियों ने उन विदेशी शब्दों को भी बेझिझक ग्रहण किया जो अपने तत्सम या अपभ्रंश रूप में जनता में प्रवेश पा चुके थे और इसलिए भाव अथवा विचार जगाने में अनूदित हिन्दी शब्दों से अधिक सक्षम थे । जैसे, कामरेड, कैपिटैलिस्ट, बुर्जुआ आदि । अरबी फारसी के शब्दों की ओर भी कुछ कवियों का झुकाव अधिक रहा । नरेन्द्र शर्मा ने देश विदेश का वर्णन करते समय उन देशज शब्दों का

१. राम गोपाल सिंह चौहान : 'साहित्य की नई दिशा' : नया साहित्य, मई १९५१

भी प्रयोग किया है जो केवल वही के है। इस प्रकार यद्यपि भाषा में व्यापकता लाने का प्रयत्न किया गया है किन्तु तुलनात्मक अध्ययन करने पर स्पष्ट हो जाता है कि शब्दों के प्रयोग पर इस युग में पूर्ववर्ती युग की अपेक्षा कम ध्यान दिया गया है (यहाँ उन कवियों की बात नहीं है जो छायावाद युग से आए थे)। कुछ घिसे घिसाये शब्दों को लेकर शोले उगलनेवाले और प्रलय मचानेवाले ऐसे बहुत से कवि हुए जिनका व्यक्तित्व अत्यन्त सामान्य कोटि का था।

अलंकार योजना के सम्बन्ध में कवि पन्त एक नारा^१ पहले ही दे चुके थे। पदगत और वाक्यगत अलंकारों की अपेक्षा अन्योक्ति पद्धति पर प्रबन्धगत अलंकार के बड़े सुन्दर नमूने इस युग ने दिये। पन्त की 'स्वीट पी' और 'सृष्टि' नरेन्द्र शर्मा की 'पलाश बन' और 'मिट्टी के फूल' केदारनाथ अग्रवाल की 'छोयले' शीर्षक कविताये इसी प्रकार की हैं। बीच बीच में उपमाओं का ही अधिक प्रयोग हुआ है।

छन्दों के क्षेत्र में मुक्त छन्द के साथ साथ मात्रिक छन्दों का भी बराबर प्रयोग होता रहा। किन्तु ऐसा प्रतीत होता है कि कवियों के दो अलग अलग वर्ग रहे। एक ने अधिकतर मात्रिक छन्द का ही प्रयोग किया—जैसे, पन्त, नरेन्द्र, सुमन ने। दूसरे वर्ग ने मुक्त छन्द को प्रधानता दी जिसके अग्रणी अचल और केदारनाथ हैं। नए कवि मुक्त छन्द की ओर अधिक झुके किन्तु मुक्त छन्द का स्वाभाविक प्रवाह बहुत कम कवियों में मिलता है।

विभिन्न ध्वनियों की सोदाहरण व्याख्या

गीति काव्य में ध्वनि-विवेचन

छायावाद युग की भाँति प्रगतिवाद-युग में भी गीतों की प्रधानता रही जिनमें विचारोद्बोधन तथा भावोद्बोधन के लिए शब्द की लक्षणा शक्ति की विशेष सहायता ली गई है।

लक्षणामूला ध्वनि

पदगत अर्थान्तर संक्रमित वाच्य—

चढ़ा दे स्वातंत्र्य—प्रभु पर अमर पानी ।

विश्व माने—तू जवानी है ; जवानी ।^२

१. वे पंक्तियाँ हैं : तुम बहन कर सको जन मन में मेरे विचार
वाणी मेरी चाहिये तुम्हें क्या अलंकार ॥

२. माखनलाल चतुर्वेदी : हिमकिरीटिनी : पृ० ११५

पहले कहा जा चुका है कि अर्थान्तर संक्रमित वाच्य ध्वनि में पद थवा अवाक्य अपने व्यापक अर्थ को त्याग कर केवल उसके अंश में ही सीमित हो जाता है। उक्त पंक्तियों में कवि नवयुवको को स्वातंत्र्य युद्ध के लिए ललकार रहा है। दूसरी पंक्ति में 'जवानी' शब्द दो बार आया है। अर्थ है—हे जवानी देश की स्वतंत्रता के लिए बलिदान होकर यह सिद्ध कर दे कि तू वास्तव में जवानी है। पद का दूसरा प्रयोग सम्बोधन है और प्रथम में उसके गुणों की ओर संकेत है। 'जवानी' मनुष्य की एक अवस्था का नाम है जिसमें वह जोश से भरा रहता है। कुछ कर गुजरने की तमन्ना उसे पागल किये रहती है। इस अवस्था में सोच विचार की शक्ति कम और भावुकता अधिक होती है। 'जवानी' का प्रथम प्रयोग इसी उत्साह और भावुकता की अवस्था के अर्थ में हुआ है। अवस्था के लिए प्रयुक्त संज्ञा उस अवस्था के गुणों में संक्रमित हो जाने के कारण अर्थान्तर संक्रमित वाच्य लक्षणा सिद्ध होती है। ध्वनि है—'यह समय सोच विचार का नहीं बलिदान करने का है। जो अधिक विचारशील है वह बलिदान नहीं कर सकता। अभी बलिदान दे दोगे तो अमर हो जाओगे। यदि सोचते विचारते ही रहे तो मानव जीवन व्यर्थ हो जायगा।

हाय छिनी भूखों की रोटी,
छिना नग्न का अर्ध वसन है,
मजदूरों के कौर छिने है
जिन पर उनका लगा दसन है,^१

इन पंक्तियों में दलितों की अत्यन्त दीन दशा व्यंग्य है। प्रथम पंक्ति में 'रोटी' पद का अर्थ लक्षणा से भूख मिटाने के साधनों में संक्रमित हो गया है। रोटी सभी खाते हैं कुछ रूखी कुछ चिकनी चुपड़ी कुछ मजदूरन कुछ शौकिया किन्तु उसके कार्य में कोई अन्तर नहीं आता वह जीवन की एक आवश्यकता है। सम्पूर्ण वाक्य का अर्थ हुआ—भूखे जो किसी प्रकार थोड़ा बहुत रूखा-सूखा भोजन प्राप्त करते भी हैं वह भी उनसे छिन जाता है। इससे उन पर होनेवाले अत्याचार व्यंग्य है। जिन के पास जीवन के कम से कम साधन भी नहीं हैं उनका जीवन कितना कष्टमय है इसकी कल्पना की जा सकती है। इसी प्रकार दूसरी पंक्ति का 'अर्ध वसन' पद अपने विशिष्ट अर्थ में संक्रमित होकर उक्त वस्तु व्यंजित करता है।

प्रभु का अनन्त वरदान तुम्हें उपभोग करो प्रतिक्षण नव नव
क्या कमी तुम्हें है त्रिभुवन में यदि बने रह सको तुम मानव ।^२

१. दिनकर : हुंकार : पृ ४७

२. पन्त : युगान्त : पृ० ५६

मानव ईश्वर की सर्वश्रेष्ठ कृति है। इतर सब वस्तुएँ उसी के उपभोग के लिए हैं। वह संसार में शीर्ष स्थान का अधिकारी है। पर ईश्वर यह भी चाहता है कि उसमें योग्य अधिकारी के गुण बने रहें। मानव विवेक के बल पर पशुता को अधिकृत कर ही ऊँचा उठा है उठ सकता है। विवेक न हो तो पशु और मानव में क्या अन्तर रह जाय। सामान्यतः मानव शब्द किसी भी मानव रूपधारी के लिए प्रयुक्त हो सकता है। उसके लिए मानव बने रहने के उपदेश में मुख्यार्थ का बाध है। अतः 'मानव' पद से मानव मूर्ति नहीं मानवोचित गुणों का अर्थ लेना पड़ेगा। यह पदार्थ का विशिष्ट अर्थ में सक्रमण है। व्यर्थ है आज सुख की अपार सामग्री के रहते हुए भी मनुष्य क्यों दुखी है। क्योंकि अपने आदर्श से गिरकर वह उस योग्य नहीं रह गया है। मानवीय गुणों का फिर से विकास करने पर वह सुखी हो सकता है।

**खबरदार ऐ मददगार गद्दारों के
अधम पुजारी खून रँगी तलवारों के।^१**

कवि निजी स्वार्थों के लिए सघर्ष करनेवालो (ट्रुमैन चर्चिल) को ललकार रहा है और उनके साथ ही उनके मददगारों को भी। गद्दार उन्हें इसलिए कहा जा रहा है कि गरीब जनता की सहायता से वे उन्हीं के शोषण का षड्यंत्र रचते हैं। दूसरी पक्ति में ऐसे व्यक्तियों को खून रँगी तलवारों के पुजारी कहा गया है। आज का युद्ध तलवारों का युद्ध नहीं रह गया है इसलिए कोई तलवारों का भक्त नहीं हो सकता। अतः 'खून रँगी तलवारों' समस्त पद में मुख्यार्थ का बाध है। लक्ष्यार्थ है लडाई का सामान। युद्ध में काम आना तलवार का विशिष्ट धर्म है। इस प्रकार लक्ष्यार्थ हुआ वे व्यक्ति जिन्हें अपनी युद्ध-सामग्री पर गर्व है और निरन्तर उस शक्ति को बढ़ाते चले जा रहे हैं। मनुष्य का प्राकृतिक गुण जीवन आनन्द है। मरण-दुख नहीं। तुम इसके विरुद्ध कार्य कर रहे हो इसलिए गद्दार हो। ध्वनि है जो सघर्ष को प्रोत्साहन देता है वह मानव जाति का शत्रु है।

उठो अब विजय करो जागृति हो चुकी विश्व ने नीद तजी।^२

निद्रा जगत्-जीवन में विश्रान्ति निष्क्रिया का काल है। यह सदसत् में भेद स्थापित करनेवाली बुद्धि की जड़ता का काल भी है। उक्त पक्ति में 'नीद' इसी दूसरे अर्थ में ही प्रयुक्त हुआ है। लक्ष्यार्थ है अब तक सामान्य जन भले बुरे का ज्ञान नहीं रखते थे। वे भ्रम में पड़े हुए अपने शत्रुओं को ही मित्र समझे बैठे थे। किन्तु अब वे उस स्थिति से निकल आए हैं। ध्वनि यह कि साम्राज्यवादियों फासिस्टों का युग समाप्त हो गया है। यह लोकशाही युग है।

१. शंकर शैलेन्द्र : नया साहित्य, जुलाई, १९४९ पृ० ९१

२. राजीव सक्सेना : नया साहित्य, नवम्बर, १९५० : पृ० २३

तुम सब कुछ हो फूल लहर तितली विहगी मार्जारी
आधुनिके तुम नहीं अगर कुछ नहीं सिर्फ तुम नारी ।^१

तिसरे उदाहरण की भाँति इन पक्तियों में कवि आधुनिक नारी पर कटाक्ष करता है। झूठी प्रतिस्पर्द्धा में नारी ने जिन अप्राकृतिक गुणों को ग्रहण और विकसित किया है उनसे उसका नारीत्व नष्ट हो गया है। भारतीय संस्कृति में समस्त दैवी गुणों दया ममता कृपा क्षमा धैर्य की प्रतिष्ठा नारी में की गई है और उसे पृथ्वी को धारण करनेवाली शक्ति के रूप में देखा गया है। इसके विपरीत आधुनिका के गुण है पुष्प सी कोमलता लहर सी चंचलता तितली सी शोखी विहगी सी सदैव एक डाल छे दूसरी डाल पर उड़ते फिरने की आकांक्षा और अन्त बिल्ली की सी चालाकी जो घात में ले ले। इन गुणों से समाज का भला होनेवाला नहीं। इन गुणों से युक्त नारी का हम आदर नहीं कर सकते। ये नारी के आदर्श गुण नहीं हैं जिनके कारण उसे देवी शब्द से सम्बोधित किया जाता है। कवि आदर्श गुणों को ही महत्त्व देता हुआ कहता है कि यदि नारी में उनका अभाव है तो वह चाहे जो कुछ हो नारी नहीं हो सकती। दूसरी पक्ति का अन्तिम शब्द नारी के सामान्य अर्थ को छोड़कर केवल आदर्श गुणों में सन्नमित हो गया है। व्यंग्यार्थ है—‘आधुनिक नारी जिसको उन्नति समझ बैठी है वह वास्तव में उसकी अवनति है।’ अब नारी के लिए उससे उच्च योनि ‘देवी’ का नहीं वरन् पशु पक्षियों की निम्न योनि ‘विहगी’ ‘मार्जारी’ आदि का प्रयोग करते हैं। यह नारी को फिर से उठने की चेतावनी है।

उदाहरण की प्रथम पक्ति में आए हुए ‘फूल’ ‘लहर’ ‘तितली’ ‘विहगी’ तथा ‘मार्जारी’ पदों में अत्यन्त तिरस्कृत वाच्य लक्षणा कार्य कर रही है। इसमें संकेतित वस्तु का पूर्ण तिरस्कार है केवल उनके गुणों का ग्रहण है। नारी फूल, लहर आदि कुछ नहीं हो सकती। अतः ये सम्बोधन कोमलता एवं चंचलता आदि गुणों का अर्थ देकर रह जाते हैं। जिससे नारी की अवनति व्यंग्य है। नीचे ध्वनि के कुछ अन्य उदाहरण दिये जा रहे हैं।

पदगत अत्यन्त तिरस्कृत वाच्य—

कामरेड्स ऐसे कसाइयों को
च्यांग के सगे भाइयों को
क्या जवाब है आप का ।^१

कवि भारतवर्ष के उन व्यक्तियों को ललकार रहा है जो शासकों के सहायक बन गरीब जनता को लूट रहे हैं। निश्चित है कोई भारतवासी चीनी अतएव च्यागकाई

१. पन्त : ग्राम्या : पृ० ८३

२. शंकर शैलेन्द्र : नया साहित्य, वर्ष दो, अंक चौथा : पृ० ४०

शेक का सगा भाई नहीं हो सकता । लक्ष्यार्थ हुआ जिस प्रकार च्यागकाई शेक और उसके साथी विदेशी पूँजीवादी एव साम्राज्यवादी शक्तियों की सहायता से अपने ही देशवासियों को पीसे जा रहे हैं उसी प्रकार इस देश के कुछ व्यक्ति (जिनमें कवि मुरारजी देसाई का नाम लेता है) स्वार्थ सिद्धि के लिए जनता के सच्चे नेताओं को धोखा दे रहे हैं । यहाँ ऐसे व्यक्तियों को अपदस्थ करने या देश निकाला देने की जनता से अपील व्यर्थ है ।

यह तो मानव लोक नहीं रे, यह है नरक अपरिचित
यह भारत का ग्राम्य, सभ्यता संस्कृति से निर्वासित ।^१

उक्त पक्तियों में कवि इस सर्वप्रचलित धारणा का विरोध करता है कि भारतीय संस्कृति और सभ्यता गाँवों में निवास करती है । ग्रामीण जनता जिस अंधविश्वास और मूढता के बन्धनों में जकड़ी हुई है । हों यदि कोई उसे ही संस्कृति सभ्यता कहना चाहे तो बात दूसरी है । नरक उन बड़ी से बड़ी यातनाओं का स्थान है जो मनुष्य को अपने पापों के फलस्वरूप भोगनी पड़ती है । नरक चाहे बुद्धिवादी काल्पनिक स्थान माने चाहे धार्मिक वस्तु सत्य किन्तु गाँव गाँव है नरक नहीं । अतः नरक अपने सर्वमान्य अर्थ को छोड़कर केवल एक ऐसे स्थान का अर्थ देता है जहाँ कष्ट ही कष्ट हो । कवि को ग्रामीण जनता न केवल अन्धविश्वासी और मूढ़ अपितु दुखी भी लगी । कष्टों की चरमता दर्शाने के लिए ही 'नरक' पद का प्रयोग हुआ है । व्यर्थ वस्तु है गाँवों की अत्यन्त दीन दशा । जिस हीनता की कल्पना भी नहीं की जा सकती वहाँ प्रत्यक्ष देखने को मिलती है ।

दूधिया हँसी

धो रही पाप मानवता के ।^२

कवि गांधी जी की हँसी को दूधिया कहता है । हँसी कोई तरल पदार्थ नहीं है कि उसमें दूध मिलाया जा सके और न वर्णयुक्त कोई भौतिक पदार्थ है । साहित्य में पाप का वर्ण काला और पुण्य का श्वेत माना गया है । दूधिया कहने से हँसी की निर्मलता निष्कपटता व्यर्थ है । हिन्दी भाषा में 'दूध का धोया' मुहावरा भी सरलता भोलेपन के अर्थ में ही प्रयुक्त होता है ।

तोप टैंक सब तज रख भागा कुमितांग का दुर्घोषन
बीर माओ के लाल चीन को आज हमारा अभिनन्दन ।^३

१. पन्त : ग्राम्या . पृ० १६

२. शिवमंगल सिंह सुमन . पर आँखें नहीं मरीं : पृ० ९०

३. मार्नसिंह 'राही' : नया साहित्य, जनवरी, ५१ पृ० ३६

कुमितांग चीन का एक प्रबल राजनीतिक दल था। दुर्योधन भारतीय पौराणिक आख्यान का एक पात्र है। आधुनिक चीन से उसका क्या सम्बन्ध। स्पष्ट है कि दुर्योधन पद का लाक्षणिक अर्थ जो अत्यन्त तिरस्कृत है ग्रहण करना पड़ेगा। जिस प्रकार दुर्योधन ने षड्यंत्र रच कर अपने भाइयों का राज्य हड़प लिया था किन्तु अन्त में उसके मूल्य स्वरूप अपने प्राण गँवाने पड़े थे। भीष्म कर्ण आदि जिन योद्धाओं पर उसे गर्व था उनमें से कोई भी उसकी रक्षा नहीं कर पाया। उसी प्रकार कुमितांग दल को अपनी सैनिक शक्ति का घमण्ड था किन्तु वह सब रखी रह गई। लक्ष्यार्थ हुआ कुमितांग दल का अत्याचारी नेता भाग गया। ध्वनि है भौतिक बल पर अन्याय-पूर्ण शासन करनेवाला शासक अधिक दिनों तक नहीं टिक सकता। जनता के आगे उसको झुकना ही पड़ता है।

आ गई प्रबल नव स्फूर्ति रगों का
पानी फिर से खून हुआ।^१

उपर्युक्त पक्तियों में भारतवर्ष के नवजागरण का संकेत है। जब से भारत मुसलमानों के अधीन हुआ कोई आन्दोलन इतना व्यापक नहीं हो पाया जिसमें सम्पूर्ण देश ने भाग लिया हो। जो प्रयत्न हुआ भी उनमें विदेशी शासकों ने यही के लोगो को लड़ा भिड़ाकर सफलता प्राप्त कर ली। धीरे धीरे स्थिति इतनी गिर गई कि अंग्रेजों से खिताब प्राप्त व्यक्ति अपने ही देश के विरुद्ध हो गये। चरित्र की इसी गिरावट को कवि ने 'पानी' पदसे व्यंजित किया है। रगों में पानी नहीं बहता और न पानी कभी खून बन सकता है। इसलिए उसका लाक्षणिक अर्थ लेना पड़ेगा। रक्त की तुलना में पानी शीतल जड़ तथा निर्जीव है। इसी से वह कायरता व उत्साह-हीनता का प्रतीक बन गया। यहाँ लक्षणा बड़ा सूक्ष्म कार्य कर रही है। ध्वनि है जो व्यक्ति अभी तक स्वार्थवश अंग्रेजों के हितैषी बने फिरते थे वे भी उत्साहपूर्वक स्वातंत्र्य संग्राम में भाग ले रहे हैं।

इंसानों में नस्ल-वतन-मजहब का विष बोनेवालो

अब यह लंका जल के रहेगों में दो आग लगा दूंगा।^२

मानव जाति को सबसे अधिक हानि हुई है परस्पर के भेदभाव से फिर वह नस्ल, वतन या मजहब किसी का क्यों न हो। विष जीवन के लिए हानिकर भौतिक पदार्थ है। भेदभाव सूक्ष्म वस्तु है किन्तु हानि करने का गुण समान होने से उसकी तुलना विष से की गई है। यह जीवन का विनाशक जीवन का शत्रु है। इसी पद्धति पर जो व्यक्ति मानव मानव में किसी प्रकार के भेद को स्थापित करते हैं या प्रोत्सा-

१. शिवमंगल सिंह 'सुमन' : प्रलय सृजन : पृ० ५५

२. ताजवर सामरी : नया साहित्य, जून, १९४९ : पृ० ७३

हन देते है वे मानव जाति के शत्रु है। व्यंग्य है—ऐ मानव जाति के शत्रुओ ! तुम्हें मेरी चुनौती है। भविष्य मे तुम यह काम नही करने पाओगे।

जब कुत्तों की मौत मर गए बिलख बिलख नर नारी
कहाँ गई थी भाग उस समय मरदानगी तुम्हारी।^१

उक्त पक्तियो मे कवि का बगाल के अकाल की ओर सकेत है। मनुष्य मनुष्य की मौत मरेगा कुत्ते की नही। अतः 'कुत्ते की मौत' समस्त पद मे मुख्यार्थ का बाध है। कुत्ते की मृत्यु पर किसी को दुःख नही होता। किसी का अपना कुत्ता हो तो बात दूसरी है इसलिए कि मनुष्य उसे अपनी जाति का नही समझता। उसके होने न होने से उसके जीवन पर कोई प्रभाव नही पड़ता। मृत्यु के पश्चात् उसके क्रिया कर्म की चिन्ता भी किसी को नही रहती। नगरपालिका के भगी आकर उसे घसीट ले जाकर दफना देते है। दूसरी ओर मनुष्य की मृत्यु पर बड़े ही आदर और स्नेह से उसका दाह सस्कार किया जाता है। बगाल के अकाल मे मनुष्य इतनी बडी संख्या मे मरे कि उनका दाह कर्म असंभव था। दूसरे जिनके पास खाने के लिए पैसे न थे वे लकड़ी पर और कफन पर क्या खर्च करते। जिनके पास जीवित रहने के साधन नही थे ऐसे व्यक्तियो की दुर्दशा 'कुत्ते की मौत' पद से व्यंग्य है। पद से मृत्यु के पश्चात् शव की दुर्दशा ही नही जीवित व्यक्ति की दुर्दशा भी ध्वनित हो रही है।

पदगत अत्यन्त तिरस्कृत वाच्य—

नए भगीरथ सरिताओं की धार मोड़ते
धनुष रूढ़ियों का जनता के राम तोड़ते
ग्राम ग्राम में नयी फसल का पर्व मन रहा
हल की नोकों से सीता का जन्म हो रहा।^२

इस छन्द में अनेक लाक्षणिक पद हैं। प्रथम पंक्ति मे 'भगीरथ' और दूसरी मे 'राम' पद असम्भव समझे जानेवाले अत्यन्त कठिन कर्म करनेवालो का अर्थ देते है और अन्तिम पक्ति का 'सीता' पद पतिव्रता नारी का। आज का कोई भी व्यक्ति न 'भगीरथ' हो सकता है न 'राम'। भगीरथ गंगा को पृथ्वी पर लाए थे जिससे न केवल उनके पूर्वजों का उद्धार हुआ अपितु जनता का भी कल्याण हुआ। उसी प्रकार आज इजीनियर जन-कल्याणार्थ कठिन परिश्रम करके सरिताओ पर बाँध बाँधते है नहरें निकालते है। राम ने जैसे धनुष भंग कर जनक तथा जनकपुर को प्रसन्नता दी थी उसी प्रकार आज के समाजसेवी जनता को रूढ़ियों से मुक्ति दिलाकर आनन्द प्रदान करते हैं। उसका जीवन सुखी बनाते है।

१. शिवमंगल सिंह सुमन : विश्वास बढ़ता ही गया : पृ० ५१

२. वही : पृ० १०३

अन्तिम पंक्ति में 'सीता का जन्म हो रहा' विशेष परम्परागत अर्थ सयुक्त है। हिन्दू धर्म ग्रंथों के अनुसार कन्या-दान महादान है। बिना यह दान किये मनुष्य को पुण्य गति नहीं मिलती। यदि जनक को धरती माता की कृपास्वरूप सीता न मिलती तो वे महादान के इस पुण्य से वंचित रह जाते। इस पद का दूसरा अर्थ कन्या रूपी धन भी हो सकता है। जैसे जनक को हल की नोक से सीता के रूप में इच्छित फल की प्राप्ति हुई थी और जिससे उनका उद्धार भी हुआ उसी प्रकार आज के किसान भी हल के बल पर अपने घर को धन धान्य से भर पुण्य फलस्वरूप आनन्द की प्राप्ति कर रहे हैं। सम्पूर्ण छन्द की विशेषकर अन्तिम पंक्ति के सहयोग से ध्वनि है—'आज प्रकृति पर विजय प्राप्त की जा रही है। नये नये स्रोतों से उत्पादन बढ़ाया जा रहा है। इस प्रकार भारतवर्ष की सर्वतोमुखी प्रगति हो रही है। देश सुख-वैभव से परिपूर्ण है।

श्वान के सिर हो—

चरण तो चाटता है।^१

'जवानी' शीर्षक कविता में श्री चतुर्वेदी जी देश के नौजवानों को बलिदान की प्रेरणा देते हैं। वे चाहते हैं कि सिर कट जाय लेकिन झुके नहीं। यदि किसी के घड़ पर सिर कहा जा सकता है तो केवल स्वाभिमानी के। कुत्ते के भी सिर होता है किन्तु कहने भर को। इस पंक्ति में उन व्यक्तियों पर कटाक्ष है जो सुखोपभोग की सामग्री प्राप्त करने के लिए अग्नेजों की चापलूसी करते थे। ये व्यक्ति जीवित ही मृत हैं। यहाँ 'चरण चाटने' का अभिधेयार्थ नहीं तात्पर्यार्थ बाधित है। लक्ष्यार्थ है स्वामी को प्रसन्न करने के लिए छोटे से छोटा काम भी करना जी हूजुरी करना। व्यंग्य है ये स्वाभिमान रहित व्यक्ति देखने में सुखी हैं पर वस्तुतः इनका जीवन कुत्ते की भाँति निकृष्ट है। उनकी गर्दन सदैव दूसरों के पाँवों तले दबी रहती है। स्वतन्त्रता नाम की वस्तु से इनका परिचय नहीं है और पराधीनता में कभी सुख नहीं मिलता।

पर तुम अपने अभिसारों में
गिनते थे तारों की पलकों
चुल्लू भर पानी में मरते
थी लोक लाज भी शेष नहीं
आश्चर्य तुम्हारे सरस कर्ण
सुन पाए हाहाकार नहीं।^२

उक्त पंक्तियाँ 'अपने कवि' को सम्बोधित कर लिखी गई हैं। प्रगतिवादी युग

१. माखनलाल चतुर्वेदी : हिमकिरीटिनी : पृ० ११४

२. शिवमगल सिंह सुमन : प्रलय सृजन : पृ० ११

के बहुत पहले से भारते में स्वतंत्रता संग्राम चला आ रहा था। कितनी बार जनता शासक वर्ग से टकराई न जाने कितने माई के लाल बलिदान हो गए फिर भी आश्चर्य है कि छायावादी युग में एक दो को छोड़कर किसी ने देश भक्ति का स्वर नहीं छोड़ा। काव्यक्षेत्र की मुख्य धारा श्रुंगार की ही रही। सब अपने अपने अभिसारों में मस्त थे। कहते हैं कवि अन्य व्यक्तियों से अधिक सवेदनशील होता है। उसे भविष्य की घटनाओं का भी आभास मिल जाता है पर एक युग ऐसा भी आया जब उसी वर्ग के व्यक्ति प्रत्यक्ष घटनेवाली महान परिवर्तनकारी घटनाओं से भी असम्पृक्त रहे। उनके लिए यह सचमुच शर्म की बात थी कि सामने जनता हाहाकार कर रही है और वे प्रेयसी के आंचल में मुँह ढाँपे सिसक रहे हैं। मुहावरा है चुल्लु भर पानी में डूब मरना। 'डूब' पद अधिक मात्रा के भय से छोड़ दिया गया है। वाच्यार्थ पूर्णरूपेण बाधित है। लक्ष्यार्थ है बहुत लज्जित होना। ध्वनि है कवि समाज का प्रतिनिधित्व करता है। युग अपने साहित्य में प्रतिबिम्बित होता है किन्तु छायावादी काव्य अपने महान् उद्देश्य में असफल रहा।

अभिधामूला असंलक्ष्यक्रम रस-ध्वनि

पद प्रकाश्य—

बिलखते शिशु की व्यथा पर दृष्टि तक जिनने न फेरी
यदि क्षमा कर दूँ उन्हें धिक्कार माँ की कोख मेरी।^१

जिस समय स्थायी और सचारी भावों का वर्गीकरण हुआ था तब की और आज की सामाजिक तथा राजनैतिक परिस्थितियों एवं मान्यताओं और भाव-व्यजना के दृष्टिकोणों में बहुत अन्तर है। उस समय समस्त भावावेगों के अधिकांश कारण वैयक्तिक समझे जाते रहे। सच्चे प्रेम का आलम्बन पत्नी ही हो सकती थी। देश-प्रेम राष्ट्र-प्रेम और उसके शत्रु के प्रति क्रोध भाव तब अर्चित्य था। आज जब व्यावहारिक जीवन में उसी ने समस्त चित्त वृत्तियों को आकर्षित कर लिया है तो साहित्य में भी उसकी अभिव्यक्ति स्वाभाविक हो गई है। परिस्थिति भेद से अनुभावों के वर्णन में भी अन्तर आ गया है। यदि आज किसी आततायी को देखकर कोई शस्त्र नहीं उठाता या लड़ने के लिए ताल ठोककर नहीं ललकारता तो उसके उत्साह में कमी नहीं समझनी चाहिए क्योंकि राज्य नियमानुसार शस्त्र रख सकता है और न बीच बाजार में लड़ने की अनुमति आधुनिक सभ्यता ही देती है। पुलिस को शीघ्र ही सूचना देने में ही उसका उत्साह व्यक्त हो जाता है। इसी प्रकार यदि कोई पिता अपने लड़के को पीटनेवाले व्यक्ति को मारने पीटने अपशब्द कहने से स्वयं को रोक लेता है तो उसके क्रोध को उद्बुद्ध मात्र स्थायी भाव नहीं कहा जा सकता। अधिक से

अधिक वह पुलिस में धमकी दे सकता है दो चार व्यक्तियों को इधर उधर से इकट्ठा कर सकता है। इतने से ही उसके क्रोध की पूर्ण अभिव्यक्ति हो जाती है।

संस्कृत आचार्यों ने गुरु या बन्धु आदि के बधादि महान अपराध से उत्पन्न मारना धमकाना बाँधना जैसे अनुभाव उत्पन्न करनेवाली चित्त वृत्ति को क्रोध सज्ञा से अभिहित किया है। यही चित्त वृत्ति जब निन्दा आदि साधारण वाचिक अपराधों से उत्पन्न होती है तो उग्रता कहलाती है। उक्त पक्तियों में कवि वसुधैव कुटुम्बकम् की भावना को लेकर चलता है। उक्ति पूंजीवादियों के प्रति है। उन्होंने (पूँजीपतियों ने) प्रत्यक्ष किसी शिशु को मारा पीटा नहीं है किन्तु उनके द्वारा निर्मित सामाजिक व्यवस्था गरीबों के असख्य बालकों के भूख से बिलख बिलख कर मर जाने का कारण बनी है। देश भक्ति होने के नाते अन्यायी पूँजीपतियों को वह पहले से ही शत्रुभाव से देखता है। उनको वह दण्ड देना चाहता है। उसकी यह भावना 'धिक्कार' पद से पूर्ण अभिव्यक्त हो रही है। अपराध साधारण नहीं है अनेक शिशुओं का बिलखा बिलखा कर मारने का घोर पाप है। अतः इसे 'उग्रता' नहीं कहा जा सकता। फिर भी इसे 'उत्साह' कहे या 'क्रोध' यह प्रश्न बना ही रहता है।

लक्षण ग्रन्थों में दोनों की सीमा रेखा पहिचानने के लिए अनुभावों के सूक्ष्म भेद की चर्चा है। यदि अनुभावों में पूर्ण विवेक शलकता है तो उत्साह अन्यथा क्रोध। उक्त प्रसंग में अनुभावों का इतना कम वर्णन है कि विवेक अविवेक की पहिचान नहीं हो सकती। किन्तु सूक्ष्म विचार करने पर ज्ञात होता है कि कवि ने अपने क्रोध को ही विशेष अभिव्यक्ति दी है। दण्ड देने की प्रकृति आदि पर उसके विचारों का कोई संकेत नहीं मिलता। अतः हम क्रोध भाव ही व्यंग्य मानते हैं।

पदांश प्रकाश्य—

रे मानव के युग में भी यह
पशुता के युग की स्मृति कुरूप।'

सम्पूर्ण कविता का कथ्य एक 'रिक्शावाला' है। यत्र-युग, जिसमें सभ्यता की चरम उन्नति का मनुष्य को अभिमान है, में भी मनुष्य पशुओं की भाँति जुत रहा है। इसे सच्ची उन्नति का युग कैसे कहा जाय। संक्षेप में यही कविता का भाव है।

विषाद का कारण कार्य में असफलता या अनजाने अपराध का हो जाना है। यही चित्तवृत्ति 'पश्चात्ताप' सज्ञा से भी पुकारती जाती है। इन पंक्तियों में कवि न तो किसी कार्य में असफल हुआ है न उससे कोई अपराध ही हुआ है। पूर्व विवेचन की भाँति यहाँ भी युगीन-विचार-धारा की सहायता लेनी होगी। कवि समाज से भिन्न

कोई अस्तित्व नहीं रखता। समाज की सफलता असफलता में उसका भी भाग है वह भी समान रूप से उसके लिए उत्तरदायी है। मानव को पशुत्व से ऊपर उठाने के हजारों वर्षों के प्रयत्नों के बाद भी ससार में यदि कहीं उसके साथ पशुवत् व्यवहार होता है तो वह अब तक की सभी भौतिक और वैचारिक प्राप्तियों की घोर असफलता है। समाज का प्रतिनिधि होने के नाते कवि को इस पर विषाद होना स्वाभाविक है। फिर किसी असभ्य जाति में यदि ऐसा होता तो कोई बात नहीं थी। दुःख का एक कारण यह भी है कि यह सब आधुनिक सभ्यता के केन्द्र नगर में होता है। इस तुलनात्मक अध्ययन से उत्पन्न भाव की अभिव्यक्ति 'भी' पदांश से विशेष हो रही है।

प्रथम पंक्ति में 'मानव' पद लाक्षणिक है। यह मनुष्य को पशुत्व से ऊपर उठानेवाले गुणों के अर्थ में सङ्क्रमित हो गया है। भाव यह है कि एक ओर तो आधुनिक युग सभ्यता के व्यापक प्रसार का अभिमान करता है दूसरी ओर मानव से ही पशुवत् व्यवहार करता है। इसी विरोध स्वरूप विषाद भाव की व्यंजना 'भी' पदांश से हो रही है।

वाक्य प्रकाश्य—

यह संग्रह किस लिए हाथ इस जग में क्या अक्षय है
अपने क्रूर करो से छूता सबको यहाँ प्रलय है।
* * *

लो वह देखो वीर सिकन्दर सारी दुनिया छोड़
दो गज ज़मीं ढूँढ़ने को चल पड़ा कब्र की ओर।^१

इन पंक्तियों में निर्वेद भाव व्यंग्य है। आलम्बन-भेद से उत्तम व्यक्ति में और नीच व्यक्ति में—इसके दो प्रकार माने गये हैं। निर्वेद में सासारिक विषयों के प्रति अवज्ञा का भाव होता है। नीच व्यक्ति में इसका कारण व्यक्तिगत अपमान दारिद्र्य आदि होता है उत्तम प्रकृति में ससार की असारता क्षणभंगुरता आदि निर्व्यक्तिक।

यद्यपि उपर्युक्त भेद को स्थापित करना अत्यन्त कठिन है क्योंकि निम्न श्रेणी में भी बड़े बड़े महात्मा हो गये हैं तथापि यहाँ यही मानकर चलते हैं कि कवि की उत्तम प्रकृति के अनुरूप ससार की असारता मनुष्य की तुच्छता जपरिनिर्दिष्ट भाव के कारण है। जब विश्व विजय की इच्छा रखनेवाला सिकन्दर भी मरने के बाद दो गज जमीन में ही दफना दिया जाता है तो भौतिक दृष्टि से सामान्य व्यक्ति और राजा में भेद कहाँ रहा। इसके अतिरिक्त मनुष्य स्वयं नाशवान है अतः संग्रह किसके लिए

करे । और किसका । जो अस्थायी है । ये सब उचितयाँ अलग अलग एक ही भाव 'निर्वेद' की व्यंजना कर रही हैं । इससे भाव की वाक्य प्रकाश्यता सिद्ध होती है ।

घर में विधवा रही पतोहू लक्ष्मी थी यद्यपि पति घातिन'
पकड़ मँगाया कोतवाल ने डूब कुँये में मरी एक दिन ।
खैर पँर की जूती जोरू न सही एक दूसरी आती
पर जवान लड़के की सुध कर सॉप लोटते फटती छाती ।^१

छन्द की अन्तिम पक्तियो मे शोक भाव व्यंग्य है । कभी बूढा भी एक सुखी परिवार का सदस्य था । घर मे काम काज करनेवाला बुढापे का सहारा लडका था और थी लक्ष्मी सी बहू । अब न बहू है न बेटा । पुत्र की मृत्यु के कई दिन बीत गए है, इसलिए बूढे का शोक स्मृति से पुष्ट है । पुत्र आलम्बन विभाव है । 'साँ लोटना' और 'छाती फटना' वाक्यो मे लक्षणा द्वारा सात्त्विक अनुभावो का वर्णन है । यदि अन्तिम सम्पूर्ण पक्ति बूढे के कथन रूप मे ले तो उक्ति कायिक अनुभावो की कोटि में चली जायगी । दोनो ही अवस्थाओ मे शोक उद्बुद्ध मात्र दशा मे है । यद्यपि स्मृति उद्दीपन का कार्य कर रही है और स्थायी भाव को पुष्ट भी कर रही है किन्तु अनुभावो के अत्यल्प वर्णन से रस का पूर्ण परिपाक नहीं हो रहा है । पतोहू की मृत्यु का उसको दुःख नहीं है । जूती खो जाने जितना भर अवश्य है । यही पक्ति रस परिपाक मे बाधा बन गई है, अन्यथा उसकी मृत्यु का शोक भी पुत्र शोक को पुष्ट कर करण रस मे परिणत होने में सहायक बनता । इस प्रकार केवल अन्तिम पक्ति ही भाव व्यञ्जक है ।

प्रबन्ध प्रकाश्य—

गर्जन कर मानव केशरि !
मर्मस्पृह गर्जन,—
जग जावे जग में फिर से
सोया मानबपन !
काँप उठे मानस की अंध
गुहाओं का तम,
अक्षम क्षमताशील बनें,
जावें दुविधा, भ्रम!
निर्भय जग जीवन कालन में
कर हे विचरण,
काँप मरे गत खर्व मनुजता के
मर्कट गण !

प्रखर नखर नव जीवन की
 लालसा गड़ा कर
 छिन्न भिन्न कर दे गत युग के
 शव को, दुर्घर !
 गर्जन कर, मानव केशरि !
 प्राणप्रद गर्जन,
 जागें नवयुग के खग,
 बरसा जीवन कूजन ! १

नवीन शैली में रस व्यंजना का यह एक सुन्दर उदाहरण है। कवि प्रत्येक मानव को प्रगति के लिए प्रोत्साहित कर रहा है अतः वीर रस व्यंग्य है। वीर चार प्रकार के माने गये हैं, उनमें एक कर्मवीर भी है। यहाँ उसी से सम्बन्ध है। उत्साह भाव का आलम्बन है मानव का उज्ज्वल भविष्य। मानव में अन्धविश्वास एवं रूढ़ियाँ उद्दीपन विभाव है। गत युग के वर्बर कर्म की स्मृति संचारी है। इस प्रकार उद्दीप्त और पुष्ट होकर ओज भाव वीर रस में परिणत हो गया है।

प्रबन्ध की उक्त व्याख्या सम्भवतः परम्परागत मूल्यांकन पद्धति से कुछ हटी हुई प्रतीत हो किन्तु ऐसा किये बिना आधुनिक कविता का उचित मूल्यांकन सम्भव नहीं। भारतीय काव्य-शास्त्र रचना का केवल अन्तरंग अध्ययन ही करता है। बहि-रंग पद्धति पश्चिम से आई है। इसमें कृति की व्याख्या समाज की पृष्ठभूमि पर भी होती है। कविता के पीछे कवि है और कवि के पीछे उसका युग। कविता में कवि का युग प्रतिबिम्बित होता है। सच तो यह है कि आधुनिक कविता के सौन्दर्य का बहुत सा अंश युग की पृष्ठभूमि पर ही चमकता है। यह युग बौद्धिक अधिक है भावुक कम। अध-विश्वासों को समाप्त कर आवश्यक रूढ़ि-बन्धनों को तोड़कर समाज को प्रगतिशील बनाने की प्रेरणा बुद्धि की देन है। कार्य-क्षेत्र इतना व्यापक हो गया है कि बहुधा उसका स्वरूप भी गोचर नहीं हो पाता। इन्हीं सब बातों का ध्यान रखते हुए उपर्युक्त उदाहरण हमें वीर रस का ही प्रतीत होता है

वर्ण प्रकाश्य—

गा कोकिल, बरसा पावक कण ।
 नष्ट भ्रष्ट हो जीर्ण पुरातन
 ध्वंस भ्रंस जग के जड़ बन्धन ।
 * * *
 गा कोकिल, भर स्वर में कम्पन !

झरे जाति-कुल,वर्ण-पर्ण घन
 अंध नीड-से रुढ़ि रीति छन
 व्यक्ति-राष्ट्र-गत राग-द्वेष रण
 झरे मरे विस्मृति मे तक्षण ।^१

उच्च कोटि की कोई ऐसी कविता नहीं होती जिसको पढ़कर या सुनकर मन मे कोई भाव न जगे या किसी भाव को व्यजित करनेवाली कविता से वस्तु न ध्वनित होती हो । तब भाव-ध्वनि को वस्तु ध्वनि से अलग करनेवाली सीमा रेखा क्या है ? इसके लिए एक मात्र उपाय यही है कि जहाँ कवि वस्तु से अधिक भाव पर बल देता जान पड़े, अपने अथवा अपने किसी पात्र की मानसिक स्थिति से अवगत कराना उसका उद्देश्य हो वहाँ भाव-ध्वनि अन्यथा वस्तु-ध्वनि समझनी चाहिये ।

अपने (कवि के) भाव की व्यजना मे भी भाव-व्यजना मानने का एक विशेष कारण है उदाहरणार्थ धनुष भग के अवसर पर परशुराम सभा स्थल से पहुँच अपने शौर्य का प्रदर्शन करते हुए वहाँ बैठे सभी राजाओ सहित राम को मारने की धमकी देते है । कविगण इसे क्रोध भाव का स्थल मानते आये है । यद्यपि इससे परशुराम की मन्दबुद्धि आत्मप्रशंसा की बुरी आदत तथा आशु क्रोधी स्वभाव रूढ वस्तु भी व्यंग्य है किन्तु वह गौण है । अब इसी बात को आधुनिक युग पर घटाने का प्रयत्न करे ।

प्रबन्ध काव्यो के स्थान पर लघु कविताओ का युग आ गया है । लघु कविताओं मे भी गीत अधिक मात्रा मे लिखे जा रहे है । जिनका नायक सदैव कवि स्वय होता है । अब इसकी आवश्यकता नहीं समझी जाती कि वह अपनी बात को किसी पात्र के मुँह से ही कहलावे । जिस प्रकार प्रबन्ध काव्य मे किसी पात्र के मुख से श्रुति कटु एवं द्वित्व वर्ण बहुला पदावली पढ़कर या सुनकर उसके क्रोध की अभिव्यक्ति मान ली जाती है उसी प्रकार गीत काव्य मे ऐसी ही भाषा पढ़कर कवि के क्रोध-भाव की अभिव्यक्ति मान ली जानी चाहिये । हाँ यह अवश्य देख लेना होगा कि भाव-ध्वनि वस्तुध्वनि से प्रबल हो ।

उपर्युक्त उदाहरण मे 'युग के प्रतिकूल प्राचीन मान्यताओ वर्ण-भेद जाति-भेद रुढ़ियो आदि के त्याग एवं नाश मे ही समाज का कल्याण है' वस्तु रूप अर्थ ध्वनित होता है किन्तु 'र' 'र' 'ष्टै' तथा अन्य द्वित्व वर्णों के बहुल प्रयोग से कवि के मन का आक्रोश ही अधिक व्यक्त हुआ है । 'साप्ताहिक हिन्दुस्तान' के एक लेख मे० उन्होने इस बात को स्वीकार भी किया था । कविता के रचनाकाल मे उनके सामने ऐसी बहुत सी रुढ़ियाँ रही होगी जिनसे समाज का महान अकल्याण होने की सम्भावना

थी। कोकिल को अग्नि बरसाने के लिए पुकारना ऐसा ही लगता है जैसे अभी चिनगारी छूटी हो। अग्निबाण छोड़ा हो। “यावक कण” में “क” की आवृत्ति से तो ऐसा लगता है जैसे अभी चिनगारी छूटी हो। शत्रु द्वारा की गई हानि अपराध जैसे क्रोध के उद्भव का कारण है वैसे ही रूढियों तथा भेद-भाव से होनेवाला जन-अकल्याण उक्त उदाहरण में व्यग्य भाव का कारण है।

इन पक्तियों में ‘क्रोध’ या ‘उग्रता’ में से किसकी व्यंजना है इस पर भी विचार होना चाहिये। पूर्व के एक प्रसंग में दोनों में कारणों के आधार पर भेद दिखाया जा चुका है। हमारे विचार में केवल यही भेद पर्याप्त नहीं है दोनों के अनुभावों में भी अन्तर है। क्रोध उग्रता का प्रचण्ड रूप है। परिणाम पर बिना विचार किये लड़ने भिड़ने लग जाना या कटु शब्द कहते चले जाना क्रोध है। उग्रता में भी प्रचण्डता रहती है किन्तु परिणाम की कल्पना से थोड़ा संयम अवश्य रहता है। प्रस्तुत पक्तियों में कवि ने सीमोल्लघन नहीं किया है। बस इसी कारण से यह वर्ण प्रकाश्य “उग्रता” भाव ध्वनि का उदाहरण है।

रचना प्रकाश्य—

होकर बड़े लड़ेंगे यों
यदि कही जान मैं लेती
कुल - कलंक - सन्तान
सौर में गला घोंट मैं देती।
लोग निपूती कहते पर
यह दिन न देखना पड़ता
मैं न बन्धनों में सड़ती
छाती में शूल न गड़ता।^१

रचनागत असलक्षमक्रम ध्वनि में समस्त-असमस्त पदावली शब्द-चयन तथा विशेष वाक्यों का प्रयोग सभी कुछ आ जाता है। हिन्दी में समस्त पदावली के अत्यन्त क्षीण रूप में दर्शन होते हैं। हिन्दी क्या संस्कृत से निकली सभी भाषाओं की अश्लिष्ट प्रकृति है। समस्त तथा असमस्त का जितना स्वच्छ विभाजन संस्कृत भाषा में हो सकता है आधुनिक भाषाओं में नहीं हो सकता। अतः हिन्दी की रचना का विभाजन शब्द-चयन लम्बे छोटे वाक्यों और प्रादेशिक तथा टकसाली प्रयोगों के आधार पर ही हो सकता है।

प्रस्तुत पक्तियों में ‘उग्रता’ भाव व्यग्य है। इसके निम्न कारण हैं :—

उग्रता का कारण पुत्रों की वजह से उसकी बदनामी है। भावावेश में व्यक्ति छोटे-छोटे वाक्य बोलता है। ‘कुल-कलंक’ ‘गला घोटना’ ‘निपूती’ ‘यह दिन

न देखना पडता” “छाती में शूल गड़ना” आदि वे सामान्य प्रयोग हैं जो हिन्दी भाषी स्त्री के मुख से क्रोध में सामान्यतः सुनने को मिलते हैं। यह स्वाभाविक तथा सरल प्रवाहमयी भाषा जितनी अच्छी तरह से भाव व्यजना कर रही है खरानी हुई भाषा नहीं कर सकती।

भावाभास व रसाभास—

१— शोणित से रंग रही शुभ्र पट
संस्कृति निटुर लिये करवालों
जला रही निज सिंह पौर पर
बलित दीन की अस्थि मशालों।^१

२— मुझ विपथ गामिनी को न ज्ञात किस रोज़ किधर से आऊँगी
मिट्टी से किस दिन जाग क्रुद्ध अम्बर में आग लगाऊँगी।
आँखें अपनी कर बन्द देश में जब भूकम्प मचाऊँगी
किसका टूटेगा शृंग न जाने किसका महल गिराऊँगी
निर्बन्ध क्रूर निर्मोह सदा मेरा कराल नर्तन-गर्जन।^२

आचार्यों ने भावाभास एवं रसाभास का जो लक्षण किया है उसको देखते हुए प्रस्तुत उदाहरणों में जुगुप्सा भावाभास और द्वितीय रौद्र रसाभास के अन्तर्गत आयेगा।

वीभत्स रस के लिए कवियों को इतनी स्वतंत्रता है कि घृणित वस्तु का विराट चित्र मात्र उपस्थित कर देने से उनका कार्य सिद्ध हो जाता है। आश्रय के अनुभावों की चर्चा की सही अपेक्षा नहीं रहती क्योंकि ऐसे स्थलों पर भाव का आश्रय स्वयं कवि या पाठक होता है। यद्यपि ऐसी स्वतंत्रता शृंगार वीर आदि अन्य रसों के सम्बन्ध में भी मिलनी चाहिये थी किन्तु वहाँ सम्भवतः कवि की निर्वैयक्तिक अभिव्यक्ति समाज की तत्कालीन परम्पराओं तथा नियमों से बँधी थी। कवि समाज के वयोवृद्ध ठेकेदारों के सामने अपने प्रेम और बल का प्रदर्शन कैसे कर सकता है। छायावादी कवियों ने इन रसों के प्रसंगों में भी स्वानुभूति की बन्धन रहित अभिव्यक्ति की ओर कदम उठाया। आगे इसकी परम्परा ऐसी चली कि अनुभावों का वर्णन ही समाप्त हो गया। पात्र नियोजन की प्रथा के समाप्त हो जाने का ऐसा परिणाम स्वाभाविक था।

अब 'आभास' भाव या रस के प्रश्न को लीजिए। इसकी पहली और एक मात्र शर्त है भाव व्यजना में किसी प्रकार का अनौचित्य—अनुचित व्यक्ति में या

१. दिनकर : हुंकार : पृ० २१

२. वही . पृ० ७५

अनुचित व्यक्ति के प्रति भाव प्रदर्शन और भाव प्रदर्शन का अनुचित कारण । इसी में उन्होंने निरिन्द्रिय वस्तु में भाव प्रदर्शन की भी गणना की ।

प्रथम उदाहरण में भाव उत्पन्न करनेवाली वस्तु का विराट वर्णन न होने से कर्ता का कोई चित्र न उभरने से जुगुप्सा स्थायी भाव उद्बुद्ध मात्र दशा में है तथा सस्कृति के निरिन्द्रिय होने से भावाभास है । इसी प्रकार दूसरे उदाहरण में प्रसंग के आलम्बन का आरोप हो जाने पर अनुभावों और सचारियों के विशद वर्णन से रौद्र रस सिद्ध होता है किन्तु आलम्बन क्रान्ति के निरिन्द्रिय होने से रसाभास है ।

आज से सौ वर्ष पूर्व यदि ये पक्तियाँ लिखी गई होती तो इनका मूल्यांकन अवश्य ही उपर्युक्त पद्धति पर होता । आज यह सम्भव नहीं । सस्कृति और क्रान्ति निरिन्द्रिय वस्तुयें होते हुए भी कवि ने उनमें भाव प्रदर्शन की वही पद्धति नहीं अपनायी है जो निराला ने 'जुही की कली' में अपनायी है । पवन और जुही नायक नायिका के प्रतीक नहीं वरन् स्वयं नायक नायिका है । यहाँ कवि ने संस्कृति और क्रान्ति को भाव व्यजना में प्रतीक रूप में ग्रहण कर अपने घृणा तथा क्रोध भाव के साथ साथ वस्तु-व्यजना पर भी बल दिया है । यह वस्तु है सस्कृति के विकास और आधुनिक समाज-व्यवस्था में परिवर्तन की आवश्यकता । प्रतीक पद्धति पर लिखी गई बहुत सी कवितायें वास्तव में वस्तु-ध्वनि के अन्तर्गत चली जाती हैं । अतः ऐसे उदाहरणों पर वस्तु-ध्वनि के प्रसंग में भी विचार करेंगे ।

भाव व्यजना के प्रसंग में अनौचित्य का प्रश्न विशेषतः तब उठता है जब काव्य में पात्रों की योजना हो ? कौन कह रहा है ? किससे कह रहा है ? क्यों कह रहा है ? ये सब प्रश्न गीति काव्य की सीमा के बाहर हैं । दूसरे आज का कवि इतना सजग है कि जब वह परम्परागत अनौचित्य को प्रश्रय देता है तो उसके औचित्य को सिद्ध करने की परिस्थितियाँ भी पैदा कर लेता है ।

भाव-संधि व भावशबलता—

सरकाती—पट

खिसकाती—लट—

शरमाती झट

वह नमित दृष्टि से देख उरोजों के युग घट

हँसती खल खल

अबला चंचल

— —

वह मग में रुक

मानों कुछ झुक

आँचल सँभालती फेर नयन मुख
पा प्रिय पद की आहट

—

आ ग्राम युवक
प्रेमी याचक
जब उसे ताकता है इक टक
उल्लसित चकित
वह लेती मूँद पलक पट ।^१

भावशबलता का अर्थ है अनेक भावो का एक साथ आ जुटना । खट्टा-मीठा-तीखा आदि सभी रसो को मिला देने से एक नये रस का स्वाद मिलता है उसी प्रकार भाव शबलता मे भी अनेक भावो के मिश्रित आस्वादन से बिल्कुल निराले ढग का आनन्द मिलता है । चित्र ग्राम युवती का है । कवि ने वातावरण के उपयुक्त ही अनुभावो को चुना है । कविता के पूर्वार्द्ध मे 'पट सरकाने' 'लट खिसकाने' से 'गर्व' 'नमित दृष्टि' से 'लज्जा' और 'खल खल हूँसी' से 'मद' भाव व्यग्य है । उत्तरार्द्ध मे प्रिय के पदो की आहट पाकर आँचल सँभालने से 'ब्रीडा' और पलके मूँदने से 'हर्ष' भाव व्यग्य है । 'उल्लसित' तथा 'चकित' पदो का सम्बन्ध ग्राम युवक से है । यदि युवती को आलम्बन मानकर युवक के भावो का विश्लेषण करे तो वहाँ भाव-सधि हर्ष व आश्चर्य का सौन्दर्य दिखाई पडता है ।

युवक काफी देर से उसे देख रहा है या उसके साथ साथ चल रहा है किन्तु अवसर पाकर ही अपनी स्थिति का भान प्रकट होने देता है । उसे विश्वास है कि नायिका उसे देखकर प्रसन्न होगी । एकान्त में प्रेमिका से मिलने का अवसर पाकर वह स्वयं भी प्रसन्न है । किन्तु उसके भावों की आहट पाते ही जब नायिका आँचल सँभालकर आँखे और मुख फेर लेती है तो आश्चर्यचकित रह जाता है । वह समझ नहीं पाता है कि क्या वह सचमुच उससे बात नहीं करना चाहती या वह केवल उसकी अदा है । इसी उलझन को न समझ पाने से "चकित" पद से स्पष्ट किया गया है । प्रिया के दर्शन से उल्लास और व्यवहार को न समझ पाने के कारण आश्चर्य दोनो समान रूप से मुख्य होने के कारण उक्त पंक्तियाँ भाव-सधि का सुन्दर उदाहरण बन गई है ।

नीचे कुछ अन्य भाव-ध्वनियो के उदाहरण दिये जा रहे हैं—

अँधकार की गुहा सरीखी
उन आँखों से डरता है मन

भरा दूर तक उनमें दारुण
 दैन्य दुःख का नीरव रोदन
 अह अथाह नैराश्य विवशता का
 उनमें भीषण सूनापन
 मानव के पाशव पीड़न का
 देती वे निर्भम विज्ञापन ।^१

युग प्रवृत्तियों के विवेचन में बताया जा चुका है कि प्रगतिवाद ने भाषा छाया-वादी ही ली। विशेष रूप से जो लेखक छायावाद युग से आए थे, उनमें भाषा का वही रूप मिलना स्वाभाविक भी था। इस युग ने प्रगति मुख्यतः भाव क्षेत्र में की। उपर्युक्त पक्तियाँ इसका उदाहरण हैं।

किसी भी भाव प्रदर्शन के लिए पहले जितने अनुभावों के वर्णन की आवश्यकता पड़ती थी आज नहीं समझी जाती। उनमें से बहुत से अनुभाव तो व्यावहारिक जीवन में भी नहीं रहे। कन्या की विदा बेला को महत्ता प्रदान करनेवाला कारुणिक प्रसंग जिसके लिए शकुन्तला नाटक प्रसिद्ध है इस युग के लिए अपवाद है। काव्य में यह प्रवृत्ति बढ़ती जा रही है कि एक ही अनुभाव का वर्णन अनेक उपमानों द्वारा इतना स्पष्ट कर दिया जाय कि भाव व्यजना हो जाय। यही प्राचीन मालोपमा अलंकार का नवीन संस्करण है।

प्रस्तुत पक्तियों में कवि ने केवल बुड़बुड़े की आँखों के द्वारा ही शोक भाव की अभिव्यक्ति का प्रयत्न किया है। उसका परिवार आलम्बन विभाव है। परिवार का नाश भाव का जनक कारण है। स्मृति पुष्ट करनेवाला सचारी है। शोक का वह रूप जिसे दूसरा व्यक्ति देखकर डर जाय उसकी चरम सीमा है। अविरोध अश्रुधार बहाकर कृष्ण-भक्त कवि जो कष्टभाव नहीं जगा पाए वह आँखों को भयकर अन्धकार की गुफा कहने से जगा है। नैराश्य का अन्धकार इतना गहन है कि देखकर डर लगता है। अनेक अवसरों पर अश्रुपात से कही अधिक कष्टजनक ओठों की मुसकान और आँखों का सूनापन होता है।

आया अग जग ऋतुराज तुम आज दूर आज
 हीरे बिखराती रात आज तुम दूर आज
 हो दूर आज तुम मुझसे कितनी दूर आज
 फीके लगते सब साज आज तुम दूर आज ।^२

१. पन्त : ग्राम्या : पृ० २८

२. नरेन्द्र शर्मा : मिट्टी और फूल : पृ० ३३

इन पक्तियों में रति स्थायी भाव की उद्बुद्ध मात्र दशा की झलक मिलती है। भाव का आश्रय स्वयं कवि है। ऋतुराज के आगमन से प्रिया की याश्-ताजी हो उठती है। अतः स्मृति सचारी है कि भाव पुष्ट नहीं हो पाया है। 'तुम मुझसे कितनी दूर आज' तथा 'फीके लगते सब साज आज' में एक हल्की सी व्याकुलता मात्र व्यजित है।

दिन सूरज का, रात चाँद की
हुआ न तेरा ही कोई !
शीतल कर धरती की छाती
नदियाँ सागर में मिल जातीं,
नदियों में जल जल में लहरें
गलबय्याँ डाले बलखातीं ;
भरता जो बाहों में अपनी
हुआ न तेरा ही कोई ।^१

इस कविता के अन्य छन्दों में भी इसी प्रकार के भाव व्यक्त हुए हैं। कवि देखता है कि संसार की प्रत्येक वस्तु को किसी न किसी प्रकार सान्त्वना मिल जाती है। वही इससे वंचित है। स्वयं को संसार में सबसे दुखी सताया हुआ अकेला समझने से दैन्य भाव व्यंग्य है।

असंलक्ष्यक्रम वस्तु-ध्वनि—

जिस युग में संस्कृत के काव्य सम्प्रदाय उठे थे बब अनेक बातों पर मतभेद रहते हुए भी रस तत्त्व की सर्वमान्यता स्वयं सिद्ध थी। उसे काव्य की आत्मा न मानने-वाले भी प्रकारान्तर से महत्त्वपूर्ण स्थान अवश्य देते थे। रस काव्य का अभिन्न अंग है इसमें किसी को सन्देह नहीं रह गया था। आज उसी स्थान पर 'बिम्ब' प्रतिष्ठित है। सुन्दर बिम्ब ग्रहण करानेवाली कविता रसोक्ति की कोटि का ही समादर पाती है। इधर कुछ कवियों ने इस पर विशेष ध्यान दिया है।

विशेष रस परिपाक अथवा भाव-ध्वनि के लिए जिस प्रकार उसके अनुरूप सघटना या वर्णों का प्रयोग किया जाता है उसी प्रकार आलोच्यकाल में बिम्ब विशेष के अनुरूप वर्ण-योजना होती है। बिम्ब का सम्बन्ध किस इन्द्रिय से है यह दूसरी बात है।

सर् सर् मर् मर्
रेशम के-से स्वर भरे
घने नीम दल

लम्बे पतले खंचल
 श्वसन—स्पर्श से
 रोम हर्ष से
 हिल हिल उठते प्रतिपल ।
 वृक्ष शिखर से झू पर
 शत शत मिश्रित ध्वनि कर
 फूट पड़ा लो निर्झर
 मरुत—कम्प अर ...
 झूम झूम झुक झुक कर
 भीम नीम तरु निर्भर
 सिहर सिहर थर् थर् थर्
 करता सर् सर्
 चर् मर् ।^१

कविता पढते समय 'श' 'स' तथा 'र' वर्णों के प्रयोग से सचमुच ऐसा लगता है कि कोई पेड़ हवा में सरसरा रहा है। ध्वन्यार्थ व्यक्त शब्दों का प्रयोग बिम्ब उपस्थित करने में बड़ा सहायक होता है। ज्ञाना में नीम का क्या रूप होता है उसका एक चित्र उपस्थित करना ही इन पक्तियों का उद्देश्य है। जिस प्रकार रस-ध्वनि के प्रसंग में रस-निष्पत्ति के स्थान पर रस या भाव केवल व्यग्य भी हो सकता है और उसका साधन अनुभाव व उद्दीपन का वर्णन है उसी प्रकार ऐसी कविताओं में केवल बिम्ब, सैद्धान्तिक पक्ष में जिसे चित्र कह आए हैं, ही व्यग्य होता है जिसमें वर्ण विशेष सहायक होते हैं। उक्त पक्तियों में व्यग्यार्थ न रस रूप है न अलंकार रूप केवल चित्र रूप है।

मन्चा खूब हुल्लड़ हुड़दंग
 धमक धमाधम रहा मृदंग
 उछल कूद बकवाद झड़प में
 खेल रही खुल हृदय उमंग
 यह चमार चौदस का डंग ।
 ठनक कसावर रहा ठनाठन
 थिरक चमारिन रही छनाछन
 झूम झूम बाँसुरी करिंगा

बजा रहा बेसुध सब हरिजन
गीत नृत्य के संग है प्रहसन ।^१

उक्त अंश 'चमारो का नाच' से लिया गया है। निम्न श्रेणी के लोग किस प्रकार अपना मनोरजन करते हैं इस अर्थ से अधिक प्रमुख है उस नृत्य का वातावरण शब्द-बद्ध करना। इन पक्तियों को पढ़ते समय ऐसा लगता है मानो सचमुच कहीं वाद्य बज रहा हो और बहुत से लोग शोरगुल कर रहे हो। यही कविता का सौन्दर्य भी है। आपकी 'धोबियों' का नृत्य भी इसी प्रकार की कविता है।

अभिधामूला संलक्ष्यक्रम ध्वनि स्वतः सम्भवी

पदगत वस्तु से वस्तु—ध्वनि—

चूनरी लाल नीला लँहगा
बिखरे कुन्तल सहमे उरोज
किस चपल कन्हैया को उसकी
कजरारी आँखें रहीं खोज ।^२

* * *

जब उड़ा ओढ़नी मलयज भी
पल में कृतार्थ हो जाता था
जब उमरे अंगों को छूने
सावन घन धिर धिर आता था ।^३

कवि जिस नायिका का वर्णन कर रहा है उसकी मानसिक अवस्था का सकेत दो पदो मे मिल जाता है। दूसरी पक्ति मे 'बिखरे कुन्तल, और तीसरी पक्ति में 'चपल कन्हैया' में उसका अल्हडपन पर साहचर्यजन्य प्रेम व्यंग्य है। बालों में न तेल है न वे ठीक से बँधे हैं। इससे स्पष्ट है कि न तो उसे अभी अपने यौवन का ज्ञान है और न इसका भान है कि गुरुजनो के उपदेश की ओर उसे ध्यान देना चाहिये। स्वयं को वह बालिका ही समझती है। किन्तु पद्माकर की भाषा में इतना अवश्य है कि पाँवो की चंचलता नेत्रों में आ गई है। 'कन्हैया' पद में यद्यपि रूपकातिशयोक्ति है तथापि नायिका की मानसिक अवस्था का सकेत 'चपल' से ही मिलता है। इस प्रकार बाल्यावस्था की समाप्ति पर केशोरावस्था मे पदार्पण की ध्वनि मिलती है। उसके शारीरिक विकास की ओर 'उमरे अंगो' से सकेत है। इससे भी केशोरावस्था ध्वनित है।

१. पन्त : ग्राम्या : पृ० ४४

२. शिवमंगल सिंह सुमन : प्रलय सृजन : पृ० २५

३. वही : पृ० ३०

कैशोरावस्था की ध्वनि 'सहमे उरोज' में लक्षणा से भी प्रतीत होती है। सहमना उरोजो का गुण नहीं है। सहमने की अवस्था में व्यक्ति ठिठक जाता है। उसके अंग सकुचित हो जाते हैं। इसी प्रकार नायिका के उरोजो में उभार तो है किन्तु कम। पूर्ण युवती होने पर जो उनमें प्रसार दृष्टिगोचर होना है वह उनमें नहीं है। इस तरह तीन पदों में सलक्ष्यक्रम अभिधामूला और एक में लक्षणामूला कार्य कर रही है।

मैं चिता का चाहता हूँ अब उजाला ।
 बूंद जितना तिमिर सागर बन गया है
 बस उसी की लहर में जग फँस गया है
 देखने को नेत्र कुछ पाते नहीं हैं—
 बस तिमिर है—तिमिर इतना बढ़ गया है ।^१

सम्पूर्ण छन्द के आधार पर अर्थ निकलता है कि कवि इस युग को अन्धकारमय मानता है। इसका कारण है सामाजिक जीवन में विषमता, प्रवचना और तज्जन्य नैराश्य एव दुःख। उसे इतना विश्वास है कि शनै शनै विद्या के प्रसार से जीवन फिर प्रकाश की ओर उन्मुख होगा किन्तु उसके पहले तात्कालिक उपचार हेतु किसी न किसी प्रकाश की आवश्यकता है। वह किसी के बलिदान से ही सम्भव है। चिता के उजाले से कवि का यही तात्पर्य है। ध्वन्यर्थ है जब तक कुछ बोग इसके हेतु बलिदान नहीं देंगे जनता का उद्धार होनेवाला नहीं। बलिदान का भाव 'चिता' पद से व्यग्य होने के कारण 'पदार्थ' वस्तु से 'व्यापार' वस्तु ध्वनि है।

मत विहाग मुझे सुनाओ
 जागरण के गीत गाओ
 कह रहा हूँ कवि बदल दो
 आज निज नैराश्य भाषा ।^२

विहाग विरह वेदना का राग है। उपर्युक्त पक्तियों में कवि छायावादी कवियों को चुनौती देता प्रतीत होता है। वह स्वभाव से वीरता का पुजारी है। 'विहाग' अमूर्त पदार्थ से ध्वन्यर्थ निकलता है कि छायावाद काल समाप्त हो गया है—अब वैसे कविता का समाज के लिए कोई मूल्य नहीं है। कवि को चाहिये कि समाज के जीवन को बदलने के लिए गीत लिखे।

पदगत वस्तु अलंकार—ध्वनि—

आ गई याद अमराई भी
 यौवन के पथ पर प्रथम चरण

जब आम लूटने के मिस
अधरोंसे अधरों का हुआ मिलन
जब भौंहे तान मुझे गाली
देकर फिर हँसकर भागी थी
मेरी माँ से कह देने की
जब मीठी सी धमकी दी थी ।^१

यहाँ छठी पंक्ति में नायिका के नायक की घृष्टता पर भौंहे तानने के बाद भी हँस पडना उसका पूर्वराग सूचित करता है। ज्ञापक कारण के कथन से किसी पूर्व कथन का समर्थन करना 'काव्यालिंग' अलंकार है। कहीं ज्ञापक हेतु रहता है किन्तु पूर्व कथन पाठकों की कल्पना पर छोड़ दिया जाता है। ऐसे स्थलों पर उक्त अलंकार व्यंग्य माना जाता है। हँसना एक स्वाभाविक गुण है किन्तु भौंहे तानने के बाद दूसरे ही क्षण हँस पडना विशेष अर्थ सूचित करता है। नायक जिस अनुमान के आधार पर इतना बढ गया था कि छल से नायिका के अधरों को चूम लिया उसकी पुष्टि 'हँसने' व्यापार से हो जाती है। अतः यहाँ 'व्यापार' वस्तु से काव्यालिंग अलंकार व्यंग्य है।

पदगत अलंकार से वस्तु-ध्वनि—पहले कह आए है कि ध्वनि के इस भेद के उदाहरण सबसे अधिक मिलते है। अलंकारों का प्रधान उद्देश्य वस्तु का बिम्ब ग्रहण करना होता है। ध्वन्यालोककार ने ध्वनि के मूल में यह सिद्धान्त माना है कि जहाँ कवि पाठक की कल्पना पर भी कुछ छोड़ दे वही काव्य का सौन्दर्य बढ जाता है किन्तु वर्णन इस प्रकार का हो कि पाठक वही अर्थ लगाए जो कवि चाहता है। उपमागर्भी सभी अलंकारों में उपमान का धर्म उपमेय पर आरोपित किया जाता है। कुछ अलंकारों की प्रकृति ऐसी होती है कि धर्म लुप्त रहता है। उपमा में वह वाच्य है। लुप्तोपमा में उस धर्म को पाठक की कल्पना पर छोड़ देने से काव्य में कसावट आ जाती है और व्यंजना का सौन्दर्य भी आ जाता है।

खुली हवा है खिली घूप है
दुनिया कितनी सुन्दर रानी
आओ सारस की जोड़ी-से
निकल चलें हम दोनों प्राणी ।^२

प्रगतिवाद युग ने भाषा के क्षेत्र में नवीन उपमाओं के प्रसंग में कुछ परिवर्तन किये है। कवियों के दो वर्ग स्पष्ट देखने में आते है (१) वे जो छायावाद युग से

१. शिवमंगल सिंह सुमन : प्रलय सृजन : पृ० २९

२. नरेन्द्र शर्मा : पलाशवन : पृ० ११

आए या उससे पर्याप्त प्रभावित है और (२) वे जो इस युग के रंग में पूरी तरह रंगे हैं। नरेन्द्र और पन्त प्रथम वर्ग में आते हैं। द्वितीय वर्ग में भगवतीचरण वर्मा अंचल और केदारनाथ सिंह हैं। हमारा अभिप्राय यह नहीं है कि दूसरा वर्ग छायावाद युग का किसी भी अंश में ऋणी नहीं है। यह तो कोई भी नहीं कह सकता। हाँ, प्रगतिवादी साहित्य का सर्जन दूसरा वर्ग सचेत होकर काम करता था। उनके सामने रूसी साहित्य और प्रगतिशील लेखक सघ के घोषणापत्र हर समय रहते थे जबकि प्रथम वर्ग विशेषतः कवि पन्त स्वतंत्र चिन्तन की भूमि तैयार कर रहे थे। दोनों वर्गों की उपमाओं को देखने से यह बात स्पष्ट हो जाती है। दूसरा वर्ग जानबूझ कर ऐसे उपमानों का प्रयोग करता जिनकी हिन्दी में कोई परम्परा नहीं होती। जो आधुनिक युग की ही देन होते। उसका कहना था कि जब जीवन में हम अनेक नई वस्तुओं के मोह में पुरानी वस्तुएँ छोड़ देते हैं तो काव्य क्षेत्र में भी क्यों न नयी परम्परायें चलाये।

उपर्युक्त पक्तियों में 'सारस की जोड़ी-से' समस्त पद धर्म लुप्तोपमा का उदाहरण है। उपमान भारतीय साहित्य में प्रसिद्धि-प्राप्त वस्तु है। सारस जोड़ी में नर मादा का प्रेम सर्वविदित सत्य है। अतः 'पदार्थ' वस्तु स्वतः सम्भवी है। ध्वन्यर्थ है—जैसे सारस पक्षी सदैव साथ रहते हैं उसी प्रकार हम लोग भी एक दूसरे से न बिछुड़े। यदि यहाँ साथ रहने में बाधा आती है तो कही और चले। सारस पक्षी अपने साथी की मृत्यु पर स्वयं भी तड़प तड़प कर प्राण दे देता है—दुनिया का कोई बन्धन उसे प्राण रक्षा के लिए बाध्य नहीं कर सकता। रहता है तो साथ। इसी भाँति हम भी ऐसी जगह चलें जहाँ हमारे जीवन और मृत्यु पर कोई बन्धन न हो। उन्मुक्त और बन्धनहीन जीवन 'सारस की जोड़ी' समस्त पद से व्यंग्य है।

उन्मुक्त जीवन की ओर छन्द की प्रथम पक्ति के 'खुली हवा' और 'खिली धूप' पदों से पहले ही संकेतित है। हम पाठक की कल्पना पर कुछ छोड़ देने की बात का जो उल्लेख कर आए है उसमें कवि को यह सावधानी बरतनी पड़ती है कि नवीन अर्थ ग्रहण कराने के लिए कही न कही उसकी कुजी अवश्य दे दी गई हो। प्रथम पक्ति उन्मुक्त जीवन का अर्थ ग्रहण कराने में कुजी का काम करती है। नीचे दूसरे वर्ग की कविता का उदाहरण दिया जा रहा है।

अधिकांश जनता का

रही की टोकरी का जीवन है

संज्ञाहीन अर्थहीन

बेकार चिरे फटे टुकड़ों सा पड़ा है।^१

यद्यपि इन पक्तियों का व्यंग्य अनेक पदो मे वाच्य हो गया है तथापि प्रतीत होता है उतने से ही कवि को सन्तोष नहीं हुआ है। उसकी चरमता दिखलाने के लिए अन्तिम पक्ति मे उसे अप्रस्तुत योजना की आवश्यकता पडी है। यही कारण है कि उसका सौन्दर्य पूरी तरह नष्ट नहीं हो गया है।

अन्तिम पक्ति की व्याख्या दो प्रकार से संभव है—(१) अधिकांश जनता का जीवन कागज के चिरे फटे टुकड़ो-सा बेकार है या (२) अधिकांश जनता का जीवन कागज के बेकार चिरे-फटे टुकड़ो-सा पडा है, पहली व्याख्या मे धर्म वाच्य होने से कोई सौन्दर्य नहीं रह जाता दूसरी मे उसी के व्यंग्य होने से आकर्षण सा आ गया है। पंक्ति मे 'बेकार' पद का स्थान भी दूसरी व्याख्या के अधिक उपयुक्त होने की पुष्टि करता है। चिरे फटे टुकड़े बेकार ही हों यह आवश्यक नहीं, वह भी विज्ञान के युग में। इसलिए कवि उन टुकड़ो की बात कर रहा है जो बेकार समझकर फाड़ दिये गए है और सिवाय जलाने के किसी काम नहीं आ सकते। (इस ओर उद्धृत अंश के आगे सकेत है) वे स्वयं तो जलकर तत्काल राख हो जायेंगे पर उन्हें विश्वास है कि उनसे ऐसी आग भड़केगी जो किसी काम आ सकेगी। ठीक ऐसी ही स्थिति मे समाज के ठेकेदारो ने साधारण जनता को डाल दिया है। बात बात मे लोग कहते सुने जाते है—“भाई हम क्या कर सकते है हमारी कौन सुन सकता है” उनका स्वयं को शक्ति 'अर्थ-मयता' पर से विश्वास उठ गया है। चिरे फटे टुकड़े कहकर उनके खण्डित तन और मन की अवस्था व्यंग्य है। 'बेकार' पद से उनकी वह दीन दशा व्यंग्य है जब व्यक्ति स्वयं को मशीन समझ बैठता है। रोज सुबह काम पर जाना शाम को थके माँदे आकर सो जाना। अपने परिवार का किसी तरह पेट भर देने मे ही कर्तव्य की इति श्री समझ लेना। इसके अतिरिक्त एक सूक्ष्म ध्वनि है—साधारण जनता नेताओ के साध्यो का साधन बन गई है। कागज के टुकड़े अपना अस्तित्व नहीं पहचानते। चाहे जो उठाकर अपना काम साध ले। परिणामस्वरूप जनता काम करती है और नेतागण उसका फल भोगते है।

एक कुत्ते ने दीना को गर्दन से पकड़ा^१

यहाँ पुलिसवाले के लिए 'कुत्ते' पद का प्रयोग हुआ है। केवल उपमान का प्रयोग होने से रूपकातिशयोक्ति अलंकार है। कुत्ता इतनी हीन प्रकृति का पशु होता है कि जिससे दो टुकड़े पाता है उसी की तरफ से भोकने लगता है। उसमे स्वयं सोचने विचारने की शक्ति नहीं होती। ठीक यही दशा पुलिसमैन की होती है। जो शासक होता है उसी की जी हुजूरी करता है। देशभक्त को गर्दन से पकड़ने के कारण उसकी नीच प्रवृत्ति 'कुत्ते' पद से व्यंग्य है।

१. शंकर शैलेन्द्र : नया साहित्य : वर्ष दो अंक चौथा : पृ० ४२

रे रोक युधिष्ठिर को न यहाँ
जाने दे उनको स्वर्ग धीर
पर फिरा हमें गांडीव गदा
लौटा दे अर्जुन - भीम वीर ।^१

कवि की मान्यता है कि वर्तमान युग दया क्षमा विनम्रता आदि का नहीं है। भारतवर्ष की जनता की तुलना पाण्डवों से की गई है। जैसे द्वापर में कौरवों ने जुए में धोखे से पाण्डवों का राज्य ले लिया था उसी प्रकार अंग्रेजों ने व्यापार के धोखे से भारतवर्ष हथिया लिया है। स्वतंत्रता प्राप्ति में प्रयत्नशील व्यक्तियों के दो दल थे—गर्म दल और नरम दल। कवि स्वभाव से वीरता का पुजारी होने के नाते गरम दल का पक्ष लेता है। नरम दल, जिसका नेतृत्व गांधी जी कर रहे थे, का कहना था कि अंग्रेज स्वयमेव जो उचित समझेंगे करेंगे। हम जिन अधिकारों के योग्य हैं वे अपने आप मिल जायेंगे। न अंग्रेजों को किसी शर्त पर बाध्य करना ठीक है न किसी प्रकार का हिंसात्मक कदम उठाना ठीक है। दूसरी ओर गर्म दल लड़ने के लिए तैयार था। उसके कार्यकर्ता बम ब्रनाते बन्दूकें इकट्ठा करते और जहाँ मौका मिलता छापा मारते। युधिष्ठिर नरम दल के नेताओं के लिए उपमान स्वरूप आया है और अर्जुन-भीम गर्म दल के उपमान स्वरूप। इसी प्रकार गांडीव और गदा लड़ाई के साधनों के उपमान हैं। 'गदा' पद में अर्थान्तर सन्निहित वाच्य ध्वनि का भ्रम हो सकता है। किन्तु कवि के अभिप्राय से यह 'भीम' की विशिष्ट गदा है।

भिन्न भिन्न उपमानों के प्रयोग से सम्पूर्ण छन्द का ध्वन्यर्थ है—हमें रण-भीरु नहीं रण-कुशल योद्धा चाहिये। अंग्रेज सीधे-सीधे माँगने से स्वराज्य देनेवाले नहीं उनसे लड़ना पड़ेगा बलिदान करना होगा।

नव प्रवाह के नये वेग में
यौवन ज्ञान कहा करता है—
'तट औरों' के लिए छोड़ दो
तुम मँझधार बहो ।^२

रूपकातिशयोक्ति द्वारा जीवन के शाश्वत सत्यों का उद्घाटन करनेवाला यह एक सुन्दर उदाहरण है। कवि युवावस्था और वृद्धावस्था के बीच एक सूक्ष्म भेद स्थापित करता है। यौवन अनुभवहीन और वेगवान है। उस अवस्था में बुद्धि

१. दिनकर : रेणुका : पृ० ७

२. शिवमगल सिंह सुमन : विश्वास बढ़ता ही गया : पृ० २५

क्रम भावुकता अधिक होती है। प्रथम पक्ति का 'नव प्रवाह' समस्त पद नए उत्साह के लिए आया है। इसी प्रकार 'तट' और 'मँझधार' पद उपमान स्वरूप आए हैं। तट पर नाव बाँधी जाती है वहाँ उसके डूबने का भय नहीं है किन्तु तट पर धारा-प्रवाह का सौन्दर्य स्वच्छ जल की चमक देखने को नहीं मिलती। मँझधार में यह देखने को मिलता है तो डूबने का भी भय रहता है। अनुभवी वृद्ध (जिसमें किंचित भीरुता का अंश भी होता है) प्राण रक्षा को अधिक महत्व देते हैं। दूसरी ओर युवक अनुभवहीनता के कारण प्राणों की बाजी लगाकर भी जीवन-सौन्दर्य देख लेना चाहता है। व्यंग्यार्थ यह कि यौवन काल में प्रत्येक व्यक्ति जीवन को सकट में डाल कर भी कुछ कर गुजरने की इच्छा रखता है। क्षण भर की चमक से ही यदि वह समाज का आकर्षण केन्द्र बन जाय तो उसे सुख मिलता है। प्रत्येक युवक मन में यही सोचता है कि पिटे पिटे पिटाए रास्ते पर औरों को चलने दो मैं कोई ऐसा काम करूँ जो पहले किसी ने न किया हो भले ही वह सकटमय क्यों न हो।

कील सी गड़ी मेरे मन की उदासी को
छुरी-सी पीरवाली दिल की तबाही को।^१

इन पक्तियों में पदगत अलंकार से वस्तु ध्वनि के दो उदाहरण हैं—'कील सी' और 'छुरी सी'। यद्यपि दोनों के साथ 'गड़ी' और 'पीर' धर्म भी वाच्य हैं किन्तु उन धर्मों के विशेषण लुप्त हैं। उपमेय और उपमान में जो साधारण धर्म वर्णित किया जाता है वह उपमान में विशेष रूप से होता है। वही विशेषता उपमेय में आरोपित की जाती है। उपमा सौन्दर्य है भी यही।

इन पक्तियों में 'कील-सी' गड़ी कहने पर भी अन्य वस्तुओं की अपेक्षा कील के गड़ने में जो विशेषता है वही व्यंग्य है। कील अपने नुकीले आकार के कारण काष्ठ में बहुत छोटा किन्तु गहरा छेद करती है। गहराई के कारण ही एक बार गड़ जाने पर आसानी से निकलती भी नहीं, जकड़कर बैठ जाती है। कवि की उदासी भी ऐसी ही है। बाहर से उसका पता शायद ही लग सके पर हृदय में इतनी गहरी पैठी है कि अनेक प्रयत्न करने पर नहीं हटती। यह 'घनीभूत पीड़ा' हर समय मस्तक में छाई रहती है। इसकी कसक भीतर ही भीतर मालूम पड़ती है।

इसी प्रकार 'छुरी-सी पीर' सूक्ष्म किन्तु गहरी पीड़ा का अर्थ देती है—

केश नील घन इन्द्र धनुष की
सद्यः शोभा में लिपटा तन

तडित लता शशि लेखा-सी वह
चकित कर गई दृष्टि मुग्ध मन ।^१

ये पक्तियाँ 'आत्मिका' कविता से ली गई हैं। कवि अपने प्रथम परिणय का उल्लेख करते हुए प्रिया के अद्भुत सौन्दर्य की ओर परम्परागत उपमानों द्वारा इंगित करता है। तीसरी पक्ति में दो अलंकार हैं। यदि 'सी' वाचक केवल 'शशि लेखा' से जोड़े तो 'तडित-लता' में रूपकातिशयोक्ति मानना होगा अन्यथा दोनों पद उपमाएँ बन जायेंगे। नायिका को 'तडित लता' कहने से उसका अग प्रत्यग कान्तिमान होना व्यंग्य है। प्रसाद ने यही बात 'ज्योत्सना' 'निर्झर' से कही है। यदि कवि इतना ही कहकर रह गया होता तो नायिका के दिव्य सौन्दर्य का आभास नहीं मिलता। विद्युत का प्रकाश विनाशकारी भी हो सकता है। उसकी चमक भयकारी भी समझी जा सकती है। सौन्दर्य भी आसुरी हो सकता है किन्तु प्रिया का सौन्दर्य सौम्य तथा कलकरहित है। चन्द्रमा के प्रकाश में जो स्निग्धता देखने को मिलती है वही सौन्दर्य में है। "चंचला स्नान कर आवे चन्द्रिका पर्व में जैसी" कहकर प्रसाद ने भी इसी ओर संकेत किया है। 'लेखा' पद से सौन्दर्य की कलकहीनता व्यंग्य है। दोनों उपमान वस्तु जगत् के सत्य होने से स्वतः सम्भवी अलंकार से 'रूप' वस्तु-ध्वनि सिद्ध होती है।

उस ओर क्षितिज के कुछ आगे
कुछ पाँच कोस की दूरी पर
भू की छाती पर फोड़ों-से
है उठे हुए कुछ कच्चे घर ।^२

छन्द की तीसरी पक्ति का 'फोड़ो-से' पद समाज के अछूत वर्ग की दीन दशा व्यजित करता है। फोड़ा कुरूपता तथा रक्त-विकार का संकेत है। फोड़े के लिए शरीर का केवल एक भाग नहीं अपितु समस्त शरीर उत्तरदायी है। यह विकार जब तक फूट नहीं जाता शरीर सुखी नहीं हो सकता। इसी प्रकार अछूतों के झोंपड़े विकृत समाज के सूचक हैं। जब तक इनकी (लक्षणा से झोंपड़े में रहनेवाले व्यक्ति) दशा नहीं सुधरती सम्पूर्ण समाज स्वस्थ नहीं कहा जा सकता। फोड़ों की स्थिर चिकित्सा उन्हें फोड़ना नहीं अपितु रक्त शुद्धि है। इसी प्रकार अछूत समस्या का स्थायी हल आर्थिक और नैतिक अव्यवस्था को सुधारना है। ध्वनि है ये कच्चे घर स्वयं अपने लिए उत्तरदायी नहीं है। यह सम्पूर्ण समाज के पापों का परिणाम है।

१. पन्त : वाणी : पृ० १४७

२. भगवतीचरण वर्मा : मानव : पृ० ७५

तुम जो अस्तंगत समाज की छाती पर कोल्हू-से बंटे
दास रुढ़ियों के बन्दी अवरुद्ध शून्य गुहता में एंटे ।^१

प्रथम पक्ति का 'कोल्हू' पद लोकभाषा का प्रसिद्ध उपमान है। यहाँ उसका साहित्यिक प्रयोग अत्यन्त सुन्दरता से हुआ है। 'तेली रे तेली तेरे सिर पै कोल्हू' में कोल्हू के भारीपन से ही तात्पर्य है। समाज के ठेकेदारों को अस्तंगत समाज की छाती पर 'कोल्हू-से' कहने में उनकी दमन नीति और जनता का शोषण व्यंग्य है। कोल्हू में गिरा दाना तेल निकल जाने पर छिलका मात्र रह जाता है। दाना न किसी भाँति इससे बच सकता है न कोल्हू की छाती पर से हट सकता है। इसी प्रकार ये समाज के नियन्ता जनता रूपी तिलहन से अर्थ रूपी तेल निकाल रहे हैं। इस तरह अलंकार रूप में आए पदार्थ से 'घटना' वस्तु ध्वनि है।

मानव की चिर सहर्धामिणी
युग युग से मुख अवगुंठित
स्थापित घर के कोने में
वह दीप-शिखा सी कम्पित ।^२

इन पक्तियों में परम्परागत उपमान नए सन्दर्भ में नवीन अर्थ में बड़ी कुशलता से प्रयुक्त हुआ है। नारी की दीप-शिखा से तुलना शरीर की कांति व्यजित करने के लिए कई बार हुई है। पर दोनों का स्थान घर में है इस धर्म को लेकर कभी नहीं हुई। 'दीप-शिखा' पद से उत्तर भारत की पर्दा-प्रथा शौर व्यापक रूप से नारियों का घर की सीमा में ही बन्द रहने पर कटाक्ष है। 'नारी का क्षेत्र घर है' जैसे विषय यहाँ की वाद विवाद प्रतियोगिता के मुख्य विषय रहे हैं। पुराणपथी नारियों को देवी गृह-लक्ष्मी तो कहते हैं किन्तु व्यवहार करते हैं दासियों जैसा। उन्हें बाहर की हवा से भी ऐसे ही बचाते हैं जैसे दीप-शिखा को झोके से। दीप-शिखा घर को प्रकाशमान करने का साधन मात्र है और उसका स्थान केवल घर का कोना है। इसी प्रकार हम पत्नी को समझते हैं। उसका स्थान घर के भीतर है और उसका जीवन पुरुष को सुखी बनाने का साधन मात्र है यहाँ भी अलंकार रूप पदार्थ से 'घटना' वस्तु ध्वनित है।

वाक्यगत वस्तु से वस्तु-ध्वनि

कोई खण्डित कोई कुण्ठित
कृश बाहु पसलियाँ रेखांकित

१. अंचल : हंस, अप्रैल १९४१

२. पन्त : युगवाणी : पृ० ६६

टहनी सी टांगे बड़ा पेट
टेढ़े मेढ़े विकलांग घृणित ।^१

ग्राम्या में पन्त जी ने गाँव के विभिन्न चित्र दिये हैं। समग्रतः गाँव के प्रति उनकी धारणा परम्परागत मान्यता से मेल नहीं खाती। अब तक यही समझा जाता है कि ग्रामीण जनता अधिक स्वस्थ है। भारतीय सस्कृति यदि कहीं बच रही है तो गाँवों में। किन्तु पन्त जी वहाँ दैन्य रोग शोक का अधिक प्रकोप देखते हैं। उन्होंने बहुत कुछ सच ही देखा है। उपर्युक्त पक्तियों में गाँव की जर्जरित दशा व्यंग्य है। कोई बालक पूर्ण स्वस्थ नहीं है। 'कृश बाहु' 'पसलियाँ रेखाकित' और 'टहनी-सी टांगे' से भोजन की कमी 'बड़ा पेट' तथा 'टेढ़े मेढ़े विकलांग' से रुग्णता व्यंग्य है। जिनको भर पेट खाने को नहीं है वे दवाइयों के लिए पैसे कहाँ से लायें। इस तरह सम्पूर्ण वाक्य से भारत-ग्राम का पिछड़ापन ध्वनित है।

दो गज झोनी कफनी में जीवन की प्यास समेटे
सो रहे कब्र में कितने तनु से इतिहास लपेटे ।^२

जब तक शरीर में प्राण है मन नई नई इच्छाओं को जन्म देने से विरत नहीं होता। मृत्यु के पश्चात् दुनिया का व्यवहार सबके साथ बराबर होता है। भिखारी और राजा दोनों ही सिर्फ दो दो गज में कफन लिपटा कर दफना दिये जाते हैं। कवि वैभव सम्पन्न उन व्यक्तियों को प्रबोध दे रहे हैं जो भौतिक बल के नशे में यह भूल जाते हैं कि परमात्मा ने सबको समान बनाया है। इसके लिए वह उन व्यक्तियों को उदाहरण देता है जो इतिहास के प्रसिद्ध हो चुके हैं। 'तनु से इतिहास लपेटे' का लक्षणा से अर्थ होगा 'वे लोग जिनसे ऐतिहासिक घटनाओं का सम्बन्ध है।' सम्पूर्ण वाक्य का व्यंग्यार्थ है—प्रत्येक व्यक्ति मरणधर्मा है अन्त समय हर प्रकार का भेद मिट जाता है इसलिए वैभव का अभिमान व्यर्थ है।

पशु बन कर नर पिस रहे जहाँ
नारियाँ जन रही हैं गुलाम
पंदा होना फिर मर जाना
बस यह लोगों का एक काम ।^३

कवि की 'भैसागाड़ी' कविता गाँव के यथातथ्य चित्रण के लिए प्रसिद्ध है। प्रगतिवादियों में पन्त और भगवतीचरण वर्मा ने ही अधिकतर गाँव के अत्यन्त

१. पन्त : ग्राम्या : पृ० २७

२. दिनकर : रेणुका : पृ० १०५

३. भगवतीचरण वर्मा : मानव : पृ० ७५

मानव को कुत्ते की कोटि में पहुँचा दिया है। वह कुत्ते के समान ही अविवेकी हो गया है। कुत्ते और मनुष्य में सामान्य धर्म की व्यंजना होने से उपमा अलंकार व्यंग्य है किन्तु इससे भी मनुष्य की दीन दशा ही व्यंग्य है।

गली-गली वह भद्र कुलों की ललनाएँ बिकते देखो
माताओं के हाथों पथ में शिशुओं को फिकते देखो
कहाँ रहा कुल शील कहाँ अब नारी की ममता-माया
क्षुब्ध तरंगों पर उतराता कंकालों का दल आया।^१

ये पक्तियाँ भी बगाल के अकाल पर ही लिखी गई हैं। कुलललनाओं का बिकना और शिशुओं का माताओं द्वारा फेंका जाना 'बुभुक्षा' की चरम सीमा व्यंजित करते हैं। भूख के सतत कष्ट ने माता के हृदय से वात्सल्य भी सोख लिया। दोनों वाक्यों से अलग अलग एक ही 'घटना' वस्तु-अकाल की भीषणता की व्यंजना हो रही है।

तुम जो बहनों को विधवा कहकर देते हो बाँझ अपावन
किन्तु उन्हें पा भूख बुझाने दानव से होते अति चेतन।^२

सम्पूर्ण कविता समाज के स्वार्थी संचालकों को सम्बोधित कर लिखी गई है। इन पक्तियों में उनके नारी पर अत्याचार का परिचय मिलता है। एक ओर से यह नियम बनाते हैं कि कोई विधवा चाहे युवती ही क्यों न हो विवाह नहीं कर सकती। अन्य पुरुष से सम्पर्क उसके लिए महापाप है जो कभी क्षमा नहीं किया जा सकता। दूसरी ओर पुरुष के ऊपर से पर नारी संसर्ग का बन्धन उठा देते हैं। जो नियम नारी के लिए है वही पुरुष के लिए भी होना चाहिये, पर है नहीं। यह नियम वैपरीत्य उनके अपने स्वार्थ से प्रेरित है। विधवाओं पर बन्धन इसलिए लगाया गया कि पुरुषों की भूख मिट सके। इससे पुरुष परिचालित समाज का नारी पर अत्याचार व्यंग्य है।

बढ़ो वृक्ष-से अनायास
तुम सीख राग फल-त्याग।^३

उदाहरण की प्रथम पक्ति में उपमा अलंकार है। वृक्ष के समान अनायास मुक्त कुण्डारहित बढ़ो। दूसरी पक्ति का अर्थ करते समय 'वृक्ष से' आरोपित करना होगा। अभिप्राय है—तुम वृक्ष से सहज राग एव फल त्याग की शिक्षा ग्रहण कर बढ़ो वृक्ष से उपदेश ग्रहण करने का अर्थ हुआ वृक्ष के गुण तुममें भी होने चाहिए। अर्थात् वृक्ष के समान तुम भी प्राणिमात्र से स्नेह करो और दान करो। कवि यह

१. नरेन्द्र शर्मा : हसमाला : पृ० ३३

२. अचल : हस, अप्रैल, १९४१

३. पन्त : युगावाणी : पृ० ७९

न कहकर कि वृक्षा उपदेश देते हैं यह कहा है कि तुम उनसे अमुक बात सीखो । अतः द्वितीय निदर्शना व्यग्य है ।

जिस शिल्पी ने विख्यात राम के महावीर
सीजर की मूर्ति तराशी थी
वह कहीं देख पाता तुमको
तो एक बार हिल जाती उसकी भी टाँकी ।^१

‘तुमको’ सर्वनाम कवि श्री सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला के लिए प्रयुक्त हुआ है । उनके सामंती सुन्दर रूप की तुलना के लिए कवि राम के प्रसिद्ध सामंत सीजर को उपमान स्वरूप लाता है । किन्तु वह समझता है सम्भवतः सीजर भी उनके जैसा रूपवान नहीं रहा होगा । उपमेय का प्रसिद्ध उपमान से आगे बढ़ जाने का अर्थ है उपमान की हीनता । शिल्पी के हाथ की छेनी का हिल जाना सकेत करता है कि निराला सीजर से अधिक रूपवान थे ।

इसकी दूसरी व्याख्या यो भी हो सकती है—जिसने सीजर के सौन्दर्य की कल्पना की होगी यदि वह निराला जी को देख लेता तो उसे पता लगता कि वे उसकी कल्पना से भी अधिक रूपवान हैं । इस प्रकार उपमान की हीनता दर्शाने से प्रतीप अलंकार व्यग्य है ।

इधर गोलियों संगीनो भालों का हमला होता
उधर निःशस्त्र प्रजा का लोह राज पथों को धोता ।^२

संगीनो के हमलो में निःशस्त्र प्रजा इतनी अधिक सख्या में मरी कि उसका खून राजपथों पर पानी की तरह बह चला । पानी साधारण वस्तु होने के कारण से उसके बहाने में किसी को दुःख नहीं होता उसी प्रकार सैनिकों को निरीह प्रजा का खून बहाने में कोई दया नहीं आई है । खून पानी की तरह प्रभूत मात्रा में बह रहा था । यह उपमा उक्त पक्तियों में व्यग्य है । जिससे फिर सैनिकों की नृशंसता रूप वस्तु व्यग्य है ।

वाक्यगत अलंकार से वस्तु-ध्वनि—

विद्युत् की इस चकाचौंध में
देख दीप को लौ रोती है
अरी हृदय को थाम महल के
लिए झोंपड़ी बलि होती है ।^३

१. शिवमंगल सिंह सुमन : विश्वास बढ़ता ही गया : पृ० ५९
२. अंचल : हंस, सितम्बर १९४६
३. दिनकर : रेणुका : पृ० ३९

पहली दो पक्तियों में विद्युत् और दीप की लौ वैभव और निर्धनता का प्रतीक बनकर आए हैं। भारतीय काव्यशास्त्र की सीमा में वह स्थल अन्योक्ति अलंकार का होगा। तात्पर्य है एक ओर धनिक वर्ग आश्चर्य चकित कर देनेवाला वैभव का प्रदर्शन करते हैं दूसरी ओर उसे सम्भव बनानेवाले निर्धन वर्ग की दीन दशा देखकर करुणा उत्पन्न होती है। ध्वनि है बिना एक वर्ग का शोषण किये दूसरा वर्ग वैभव सम्पन्न हो ही नहीं सकता। गरीबों के आँसुओं की चमक ही अमीरों के मोतियों की चमक बनती है। सारांश यह कि प्रत्येक महल न जाने कितने गरीबों का सुख लूटकर बना है।

इस वाक्य की क्रिया 'रोती है' लाक्षणिक है। दीपक की लौ कभी रो नहीं सकती। जब तक 'दीपक की लौ' की प्रतीकात्मकता स्पष्ट नहीं होती क्रिया भी अर्थहीन रहती है। इसीलिए हमने लक्षण व्यापार को मुख्य न मानकर अलंकार व्यापार को ही मुख्यता दी है।

दूसरी दो पक्तियों की ध्वनि लक्षणामूला भी है और अभिधामूला वस्तु से वस्तु भी। आश्रय आश्रयी भाव से महल धनवान और झोपड़ी निर्धनों के लिए मान कर व्याख्या होगी—धनवानों के सुख के लिए निर्धनों का बलिदान होता है। दूसरी व्याख्या होगी जहाँ गरीबों के झोपड़े हैं वहाँ अमीरों के महल बन रहे हैं। यह व्यापार जगत् में इसी रूप में सत्य होने के कारण स्वतः सम्भवी है। दोनों ही व्याख्याओं से समाज की शोषण नीति व्यंग्य है। यही ध्वनि प्रथम वाक्य की भी है।

तुम्हारे संकेतों के साथ
नाचता था साम्राज्य विशाल
तुम्हारा क्रोध और उल्लास
बिगड़ते बनते थे झूपाल।'

अतिशयोक्ति के कार्य और कारण के क्रमानुसार अनेक भेद हैं। इन पंक्तियों के दोनों वाक्यों में अक्रमातिशयोक्ति है। कार्य से पहले कारण का होना नियम है। कवि नूरजहाँ को सम्बोधित कर कहता है कि तुम्हारे आज्ञा देने के साथ ही विशाल साम्राज्य उसके अनुरूप बदल जाता था। तुम्हारे क्रोध (करते ही) राजा गद्दी से उतार दिये जाते और प्रसन्न (होते ही) रक राजा बना दिये जाते थे। पहले वाक्य में आज्ञा (उपादान) कारण और साम्राज्य में परिवर्तन कार्य दोनों एक साथ घटते हैं। दूसरे वाक्य में क्रोध या प्रसन्नता (उपादान) कारण और राजाओं का बिगड़ना या बनना कार्य एक साथ होते हैं। इससे दोनों में अक्रमातिशयोक्ति सिद्ध होती है। व्यंग्य है नूरजहाँ का जहाँगीर पर प्रभाव और उसकी असीम शक्ति।

गिजाएँ सभी अब दबाएँ बनीं
दबाएँ हुआ की तरह बेअसर है ।^१

पहला वाक्य आजकल की मँहगाई पर बड़ा सुन्दर कटाक्ष है। गिजाएँ इतनी मँहगी हो गई हैं कि दबाई की तरह थोड़ी थोड़ी मात्रा मे ही खाई जा सकती है। दूसरी व्याख्या यह भी हो सकती है कि बीमारियाँ इतनी बढ गई है कि व्यक्ति जीवन भर दबाएँ खाता ही मर जाता है। वे ही उसका मुख्य साध्य बन गई है। उन्ही के सहारे व्यक्ति जी पाता है।

दूसरे वाक्य मे उपमा अलंकार से आज के व्यापारी वर्ग की धोखाधड़ी काला-बाजारी व्यंग्य है। इतनी नकली दवाइयाँ बिकती है कि उनका कोई असर ही नहीं होता।

आज आसुरी बनी समस्त सभ्यता
गिर पड़ा तुषार लुट गई लता-लता
छिन्न-भिन्न सी ममत्व सत्व-शुंखला
खो गई कहीं मनुष्य की मनुष्यता।^२

दूसरी पंक्ति मे केवल उपमानो का प्रयोग होने से रूपकातिशयोक्ति है। उपमेयो का सकेत प्रथम पंक्तियो से मिलता है। सभ्यता के आसुरी भाव ही तुषार हैं। उससे जल गई लताये मनुष्य है। अर्थ है—स्वार्थ हठधर्मिता आदि से प्रेरित अत्याचारों ने ससार के प्रत्येक व्यक्ति का अकल्याण किया है। भौतिक हानि ही हानि नहीं है, आत्मा का कलुषित होना भी हानि है। एक ओर अत्याचार से पीड़ित शोषित वर्ग है दूसरी ओर कलुषित आत्मा युक्त शोषक वर्ग आत्मिक शान्ति के अभाव मे दुखी है। ध्वनि है हम जिसको उन्नति समझ बैठे है वह भौतिक उन्नति भी नहीं है और आत्मिक उन्नति तो हो ही कैसे सकती है। इसका प्रमाण है प्रत्येक मनुष्य का दुखी होना।

एक गिरि उन्नत दीर्घाकार
सामने तू उसके चुपचाप—
सोचता है क्या यह जलधार
गिर रही जो विभक्त हो आज
नहीं हो सकती मिलकर एक।^३

१. जवाहर चौधरी : नया साहित्य : जून, १९४९

२. शिवमगल सिंह सुमन : विश्वास बढ़ता ही गया : पृ० ११

३. रांगेय राघव : हंस · दिसम्बर, १९४४

उक्त पंक्तियों में सम्पूर्ण व्यापार में केवल उपमानों का प्रयोग होने से रूप-कातिशयोक्ति है। कवि ने विशाल भारत को दीर्घ पर्वत और हिन्दू मुसलमानों को जलधारा के रूप में ग्रहण किया है। अभिप्राय है—ये मुसलमान जो अलग प्रदेश की माँग कर अपने को हिन्दुओं से अलग जतला रहे हैं और ये हिन्दू जो इन्हें म्लेच्छ कहकर घृणा की दृष्टि से देखते हैं क्या कभी मिलजुल कर एक ही देश में नहीं रह सकते।

इस युग की ऐसी अनेक रचनाएँ युगीन परिस्थितियों की पृष्ठभूमि पर ही समझी जा सकती हैं। किन्हीं में प्रस्तुत की ओर सकेत करनेवाला कोई भी शब्द नहीं होता। अतएव ऐसी कविताओं का ध्वन्यर्थ परम्परा से नहीं तत्कालीन परिस्थितियों से नियमित होता है और वही युगीन वातावरण सामाजिक या धार्मिक विषमता आदि—कविता का व्यंग्य बन जाता है। प्रस्तुत उदाहरण में हिन्दू मुसलमानों का वैमनस्य व्यंग्य है।

प्रबन्धगत ध्वनि—प्रगतिवादी युग की समीक्षा करते हुए हमने इस ओर सकेत किया है कि यह युग, देशव्यापी जागरण की चेतना का युग था। घर और बाहर दोनों ओर युद्ध छिड़ा हुआ था। उसके परिणाम की स्पष्ट कल्पना बहुत कम व्यक्तियों को थी। मध्यम और निम्न वर्ग रूस तथा चीन की ओर प्रशंसा की दृष्टि से देखता था। इसका कारण था वहाँ इन दोनों वर्गों का मान था।

अधिकांश कविताएँ कवियों के क्षुब्ध मन की अभिव्यक्ति थी। क्षोभ के कारण व्यक्तिगत और सामाजिक दोनों ही थे। बढ़ती हुई मँहगाई में केवल कविता बेचकर पेट पालना असम्भव था। शासक वर्ग यत्र विशारदों को प्रश्रय दे रहा था। यद्यपि द्वितीय विश्व-युद्ध के आरम्भ तक अनेक आन्दोलन हो चुके थे किन्तु समाज का मानस गहराई में शान्त था। अब वह पहली बार तरगायित हुआ था और उसका सर्वाधिक प्रभाव आराम की कमाई खानेवालों पर, मध्यम स्थिति के शिक्षित वर्ग पर और नारी पर पड़ा। इस युग में ध्वनित होनेवाले कविताओं के 'भाव' (सेन्ट्रल आइडिया) निम्न वर्गों में विभक्त किये जा सकते हैं।

१—मिल मजदूरो का जीवन और उनमें जागरण की चेतना।

यत्र-युग के पूर्व यह विश्वास किया जाता था कि यत्रों से मजदूरो को कम श्रम करना पड़ेगा। उत्पादन अधिक होगा परिणाम स्वरूप उनका जीवन सुखी होगा। उस समय इसकी कल्पना भी नहीं थी कि उत्पादन का सम्पूर्ण लाभ पूँजीपति वर्ग ही ले लेगा और मजदूरो की दशा इससे भी अधिक बिगड़ जायगी। इसका सफल विरोध करने के लिए उनमें एकता की भावना ट्रेड यूनियनों के रूप में पैदा करना और लाभ

पर उनके अधिकार का प्रचार प्रगतिवादी कविता का मुख्य स्वर है। अनल और केदारनाथ ने इस ओर अधिक ध्यान दिया।

२—इन्हीं से मिलती जुलती उस वर्ग की स्थिति, जो किसी निश्चित पेशे के न होने से सदैव एक स्थान से दूसरे स्थान को यात्रा करता रहता। जहाँ कोई काम मिला, कर लिया अन्यथा माँगकर खा लिया। इस हीन स्थिति के लिए भी समाज का वही वर्ग उत्तरदायी है जिसने एक क्षेत्र में मशीनें लगवाकर हजारों लाखों मजदूरों को बेकार तो कर दिया किन्तु नये-नये क्षेत्रों का मार्ग खोलकर उन्हें आजीविका नहीं दी। कवियों ने यह भी देखा कि शहरों में जैसे मजदूर मिलमालिकों के शिकार हो रहे हैं उसी प्रकार गाँवों में जमींदार किसानों को पीस रहे हैं। अतः उनके प्रति भी उनकी करुणा उमड़ पड़ी।

३—आर्थिक दृष्टिकोण से निम्न वर्ग के प्रति सहानुभूति जागृत हो जाने पर कवियों का ध्यान वर्णव्यवस्था के अनुसार निम्न श्रेणी के वर्ग की ओर भी गया। इससे कला का क्षेत्र और भी व्यापक हुआ। कवि पन्त ने उनके जीवन की बड़ी सुन्दर-सुन्दर शक्तियाँ दी हैं।

४—आधुनिक सभ्यता ने यदि सबसे अधिक आडम्बरपूर्ण जीवन दिया है तो क्लर्कों को और अध्यापकों को। आय कम और ज्यादा खर्च ने उनके मानसिक स्तर को कितना गिरा दिया है इसका उद्घाटन आज की कहानियों ने विशेष किया है। काव्य में क्लर्क जीवन ही अधिक लिया गया।

५—कवि स्वयं मध्यम वर्ग का प्राणी है। राजाओं के साथ साथ राजकवि का पद भी विलीन हो गया। समाज ने उसकी कद्र नहीं की, धनिकों को उसकी कविता रुची नहीं और मजदूर वर्ग के पास न शिक्षा थी न समय। हमारे विचार से धनिक वर्ग के प्रति इतने अधिक क्रोध की अभिव्यक्ति का प्रमुख कारण यही है। सामाजिक विषमता की चेतना यही जागती है। अमीरों के कुत्सित जीवन का वीभत्स वर्णन और उनके लिए 'वेश्याओं के पिस्तू' एवं 'समाज के कीड़े' शब्दों का प्रयोग जिस घृणा को व्यक्त करता है वह निर्व्यक्तिक ही होगी, इससे सन्देह है।

६—द्वितीय विश्वयुद्ध किन्हीं कारणों से हुआ हो किन्तु भारतवर्ष को यह आशा थी कि इसी समाप्ति पर उसे भी स्वतंत्रता प्राप्त होगी। उसके भीषण रूप से किसी देश की जनता अप्रभावित नहीं रह सकी थी। यहाँ उसकी भयंकरता का वर्णन करते हुए नए प्रभात का आलंकारिक वर्णन अनेक कवियों ने किया किन्तु समाज की रूपरेखा

केवल पन्त की कविताओ मे मिलती है। उन्होने जिस नूतन मानव की कल्पना की है उसकी व्यावहारिकता पर सन्देह हो सकता है पर सच्चाई पर नहीं।

७—बगाल का अकाल एक दूसरी विशेष घटना थी जिसने कवियों का ध्यान आकर्षित किया। उसके वर्णन मे भी सामाजिक विषमता की चेतना बराबर बनी रही।

८—नारी चित्रण इस युग का सबसे दुर्बल पक्ष है। छायावादी काव्य ने नारी को भोग्या की स्थिति से उठाकर 'सहचरी' 'प्राण' तथा 'देवी' पर प्रतिष्ठित किया। किन्तु यह आदर काव्य क्षेत्र तक ही सीमित रहा। व्यवहार मे वह सर्वभोग्या की स्थिति की ओर बढ़ती गई। कवियों की दृष्टि इस ओर भी गई। यहाँ भी हम देखते है कि कटाक्ष धनिक वर्ग पर ही किया गया।

९—एक क्षीण धारा छायावाद युग की अतिशय कल्पनाशीलता का विरोध करती हुई भी बही।

मुख्यतः प्रगतिवादी साहित्य पूंजीपति और सर्वहारा^१ तथा उनके अन्य रूपो के द्वन्द्व के चित्रण मे ही प्रयत्नशील रहा।

प्रबन्धगत वस्तु से वस्तु—

वहीं पर मंली शंया

धानी चुनरी बिछाए लेटी नारी

घायल चील—सी

अधनंगी अज्ञात

किसी श्रमजीवी की अभिशाप

चूसता फिर निचोरता सूखे स्तन

भूखा शिशु।

*

जब आता था मजदूर

भूखा किन्तु मुफलिस मौन

खोले एक हाहाकार

जैसे युग जुम्बिश में हिला देगा

सृष्टि का शोषकों का सत्ता भार

प्रलय का ज्वालागिरि साकार

आता सूक कातर दीन

१. रमण : 'बुर्जुआ' : हस, जून, १९४२

देखता भूखी पड़ी उसकी छबोली नार
 फाकों से घिरी कमजोर दुबली
 नव प्रसूता थी शिथिल निस्पन्द
 वह बच्चा सलोना
 टूटते तरु-सा उसी के बिन्दु का इतिहास
 वासना का यह प्रथम पग चिह्न
 बन रहा सति कुत्ते के
 पागल स्यार-सा उन्मत्त हो
 बैठा वही गरदन उठाए ।^१

मजदूरों के कठिन तथा दयनीय जीवन का यह अत्यन्त विषद वर्णन है। मिल में यंत्रों से जूझने का नीरस कार्य, घर में स्नेहहीन वातावरण। एक ओर यंत्रों की गडगड़ाहट दूसरी ओर भूखे बालक की चीत्कार तथा रुग्णा पत्नी की कराह। उसके जीवन में एक कोने से दूसरे कोने तक हाहाकार है। यही इस प्रबन्ध का व्यंग्य है। यद्यपि बीच बीच में लक्षणा तथा अलंकारों की सहायता भी ली गई है किन्तु पूरे प्रबन्ध में उनका निर्वाह न होने के कारण से वस्तु से वस्तु-ध्वनि है। कवि का उद्देश्य उक्त वर्ग की ओर हमारा ध्यान आकर्षित करना है।

केदारनाथ अग्रवाल की 'मजदूर'^२ तथा 'अचल' की 'मजदूर की अंधी लड़की'^३ कविताये भी इसी वर्ग की दयनीय स्थिति ध्वनित करती है—

इस ओर पड़ी खानाबदोश
 मेहनतकश मानव की पाँते
 फुटपाथों की चट्टानों पर
 जो काट रहीं अपनी रातें ।
 रक्षित है लाज लँगोटी पर
 है कण्ठ बोलते घरर घरर
 आ रही असह दुर्गन्ध पसीने और
 चीथड़ों से झर — झर ।
 कुछ दमा तपेदिक से बेदम
 कुछ खाँस रहे है पड़े पड़े
 सम्पत्ति फटी मिर्जई और
 अधजली बीड़ियों के टुकड़े ।

१. अंचल : दोपहर की बात से . हंस, जुलाई अगस्त १९३९

२. हंस . सितम्बर १९४२

३. हंस : अक्तूबर १९४१

पैदा कर माँ ने जीवन में
 समझा था कुछ उजियाला होगा
 कितनी मनुहार दुलारों से
 ललुआ कह कर पाला होगा ।
 सोई है उनकी आशायें
 कंकड़ पत्थर पर आज चिबश ।^१

इस प्रबन्ध की ध्वनि खानाबदोश जाति की निर्धनता नहीं मानव मानव में समता का व्यवहार न करनेवाले प्रासाद निवासियों का अत्याचार है। बचपन में सब को समान रूप से माता का प्यार मिलता है। प्रत्येक सन्तान कुल-दीपक की लौ लिये है। भेद-भाव से उत्पन्न दुःख के दिन बड़े होने पर आते हैं। भयकर विषमता बड़े होने पर दिखाई पड़ती है—

साँझ हो गई घर को आया दिन भर का ऊबा ऊबा
 एक उबासी ले करबट ली सुख सपनों में जा पहुँचा ।
 गीत सुनूँ कोयल बुलबुल के प्रीति करूँ तो जंगल से
 मन बहलाऊँ पेड़ों नीचे देख देख छाया-छल के
 हो मानुष की गन्ध न बन में हों न यहाँ के दुःख कलेस
 है इतनी सी चाह हमारी कहाँ मिलेगा पर वह देश ।
 ऐसा देश दिखाओ जिसमें हो न मोह फाँसी फन्दा
 दिल ऐसा खुश खुश हो जैसे पूरनमासी का चन्दा
 रोटी की खातिर बनना हो नहीं किसी का मुझे गुलाम
 ताँबे के मैले टुकड़ों पर हो न काम से कोई काम
 है इतनी सी चाह हमारी पूरी कर मेरे ईश्वर
 एकाकी हूँ मेहनतकश हूँ और किराये का है घर ।^१

अर्थ की चक्की में पिस कर मध्यम वर्ग जिस दयनीय स्थिति में जा पहुँचा है वही इस कविता का व्यंग्य है। दिन भर आफिस में साहब की डॉट डपट और रात को छोटी सी कोठरी की घुटन। सुबह से शाम तक की मेहनत करके वह जितना कमा पाता है वह अकेले उसी के लिए पर्याप्त नहीं होता, शादी करे तो किस बूते पर। काम वह पूरे से ज्यादा करता है लेकिन बदले में मिलता बहुत कम है। वह स्वयं को किसी दास से बेहतर नहीं समझता। कहते हैं दास प्रथा समाप्त हो गई है। हाँ, दासों का क्रय-विक्रय समाप्त हो गया है, बिना वेतन के गुलाम नहीं मिलते। पर

१. शिवमगल सिंह सुमन : प्रगति अंक : हंस, फरवरी मार्च—१९४३

२. नरेन्द्र शर्मा : मिट्टी और फूल : पृ० ५१

भाड़े की गुलामी करते हैं जो स्वेच्छा से दासत्व ग्रहण करते हैं। इसलिए कभी क्रान्ति नहीं करते, कर नहीं सकते। आधुनिक सम्यता पर यह कितना तीखा कटाक्ष है।

रात है
 आधी रात
 काली रात
 खून पिये काली रात
 मानव का खून पिये
 कैसी मतवाली रात ।
 कितने कटे
 कितने मरे
 कितनों का खून बहा
 फिर भी तो प्यासी रात
 मौत की काली रात ।
 रात है आधी रात ।
 आग की लहरें लपटती है
 शोले भड़कते हैं
 बिजलियाँ तड़पती हैं
 रात धधक उठती है
 खून की लपटें आकाश तक फँकतीं
 खून के शोले—
 भस्मक बुझ जाती हैं
 छोड़तीं अन्धकार घुआँ ज़हर
 सारा अवसन्न जगत
 काँपता साँय साँय
 काँपता तूफान
 सहसा फट पड़ता है
 बज्र का ठहाका । और
 पृथ्वी की छाती फट जाती है
 फूटती दरारें हैं
 मुँह बाये खोहों में—
 आदमी को खाने को ।^१

सम्पूर्ण कविता की 'व्यापार' वस्तु से भयंकर युद्ध 'घटना' वस्तु व्यग्य है। बीच बीच में अलकारो का प्रयोग हुआ है किन्तु आरम्भ से अन्त तक उनमें से किसी का निर्वाह नहीं हुआ है। अनेक प्रयोगवादी कविताओं की कमी है कि उनमें साग रूपक, अन्योक्ति अथवा समासोक्ति जैसे अलकारो का सफल निर्वाह नहीं हो पाया है।

फासिस्ट जर्मनी की साम्राज्य विस्तार की इच्छा की भयंकर युद्ध में परिणति तथा साम्यवादी देशों का उसका सफलतापूर्वक प्रतिकार कर नये युग के प्रतिष्ठापन की सामूहिक चेतना अनेक कविताओं—'यूरोप और एशिया'^१ 'नील लहरो के पार'^२ 'बुलावा'^३ 'लाल रूस के प्रति'^४—में मिलती है। इसी के साथ भारतीय स्वतंत्रता संग्राम की पवित्रता तथा अनिवार्यता भी कवियों के सामने थी। गोपीरमण रावत की 'मनुहार की बेला नहीं'^५ कविता का व्यग्य यही है कि जन्मभूमि से हमारे सम्बन्ध को सर्वोपरि स्थान मिलना चाहिए। उसके स्वातंत्र्य संग्राम में भाग लेना सब कर्तव्यों में परम है। शिवमगल सिंह सुमन के काव्य संग्रहों की अनेक कविताएँ इसी आशय से लिखी गई हैं।

भूख...

अनाज . .

मुनाफाखोर

अनाज चोर का

छिपा सा निर्जन में

अंधेरा बाजार ...

जिसके चारों ओर गबरमेंट—

ककरीले रुपये लिये दान समितियाँ—

भूखी लाशों से दूर

सूने सूने खिचड़ी रसोइयो वाले—

हम तुम वे ।^६

बंगाल का अकाल दैवी प्रकोप नहीं था। उसके लिए सरकार और पूंजीपति दोनों उत्तरदायी हैं। अकाल की ओर सकेत करते हुए कवि ने समाज के ठेकेदारों की

१. निरंजन : हंस, सितम्बर ४३

२. नरेन्द्र : हंस, अगस्त ४२

३. नरेन्द्र : हंस, अगस्त १९४२

४. अंचल : हंस, सितम्बर १९४२

५. हंस : हंस, सितम्बर १९४२

६. शमशेर बहादुर सिंह . कलकत्ते की सड़को पर : हंस, सितम्बर ४३

स्वार्थपरता का परिचय दिया है। उनको प्रश्रय देनेवाला विदेशी शासन देश को कितनी हानि पहुँचा रहा है यही इस कविता का व्यंग्य है। सुमन^१ नरेन्द्र शर्मा^२ तथा बच्चन^३ ने अकाल पर लिखी कविताओं में उसकी भीषणता दर्शाने का ही अधिक प्रयत्न किया है।

अर्थ व्यवस्था के आधार पर वर्ग, त्याग नहीं, सुखोपभोग के उद्देश्य से, बने है। इस प्रकार सम्पूर्ण समाज पतन की ओर जा रहा है। इन परिस्थितियों को पैदा करने-वाले समाज के कलंक है। शमशेर बहादुर सिंह की 'मिट्टी की राख'^४ उदयशंकर भट्ट की 'बन्द करो द्वार'^५ रमण की 'बुर्जुआ'^६ और अंचल की 'तुम'^७ शीर्षक कवितायें इसी वस्तु को ध्वनित करती हैं।

प्रगतिवाद में नारी चित्रण मुख्यतः उद्बोधनात्मक रहा। इसमें पन्त जितने समयित रह सके अन्य कवि नहीं। पन्त की 'नारी'^८ 'नर की छाया'^९ 'स्त्री'^{१०} कविताओं में एक ओर उसकी दलित स्थिति का सकेत है दूसरी ओर समाज में उसके महत्त्व को प्रतिष्ठित करते हुए उसकी मुक्ति के लिए आन्दोलन है। किन्तु जब केदारनाथ अग्रवाल 'नारी से' समाज में पुरुष के साथ कन्धे से कन्धा भिडा कर चलने के लिए कहते हैं तो इसका प्रारम्भ शरीर के अनावृत करने से होता है। समाज के यथातथ्य वर्णन में इन्होंने तथा कवि अचल ने मनुष्य के यौन सबधों पर जितना लिखा उतना शायद किसी अन्य पहलू पर लिखा हो।

नूतन मानवता के कवि पन्त धनी है। स्वर्ण किरण, स्वर्ण धूलि तथा उत्तरा संग्रह उसकी झाँकियों से भरे पडे है। ऐसी कविताओं का ध्वन्यर्थ एक ही है—अन्तस् और बाह्य आकार में एकता मानव सस्कृति को उन्नति की चरमावस्था तक पहुँचा सकती है। सस्कृति का यही स्वरूप है।

-
१. हंस : अक्टूबर १९४३
 २. हंसमाला : पृ० ३३
 ३. बंगाल का अकाल
 ४. हंस : अप्रैल ४२
 ५. हंस : अप्रैल मई ४२
 ६. हंस : जून ४२
 ७. हंस : अप्रैल ४१
 ८. युगवाणी : पृ० ६४
 ९. वही : पृ० ६६
 १०. ग्राम्या : पृ० ८२

प्रबन्धगत वस्तु से अलंकार-ध्वनि—

कुहरे का घट लुढ़का, फूटा
 ऊषा का घूँघट लाल हुआ,
 गोरी गर्विली बदली का—
 आँचल रंजित नभ-भाल हुआ ।
 हो गया क्षितिज का लाल बदन
 प्राची लाली को रही पहन,
 मिट गए निशाचर तारक-गन
 दानव-दल-तम के मूर्च्छित मन ।
 निकलेगा अब बालार्क अरुण
 फहरेगा कर में किरण-केतु,
 अम्बर से भू तक लाली का
 बाँधेगा अद्भुत नवल सेतु !
 उस नीलाम्बर की दया-द्रवित
 चेतनता लाली की ममता
 धरती का दुःख करुणा लेगी
 देगी भर अपना बल क्षमता ।
 पर तुम चिर-दग्ध दुखी मानव
 हे पृथ्वी-सुत ! युग के वैभव
 अपने अन्तर की आग उगल
 कर दो धरती का मुख उज्ज्वल ।
 तब सूर्योदय होगा निश्चित
 मन की मेदिनि पर सुख संचित,
 उज्ज्वल होगी जीवन - पूर्वा
 भीजेगी सुख की नव-दूर्वा ।^१

कविता का शीर्षक है 'सूर्योदय' । प्राकृतिक सूर्योदय के वर्णन में कवि ने अलंकारों का प्रयोग किया है किन्तु कोई भी प्रबन्धगत नहीं है । प्राकृतिक सूर्योदय से पृथ्वी-पुत्र का दुःख दूर नहीं होता । वह तभी सुखी होगा जब उसके अन्तर की अग्नि प्रकट होगी । अतः प्राकृतिक सूर्योदय उसके लिए सूर्योदय नहीं । उसका सच्चा सूर्योदय है सुखी जीवन का प्रारम्भ । इस व्याख्या से अपह्नुति अलंकार की व्यञ्जना सिद्ध होती है ।

प्रबन्धगत अलंकार से वस्तु-ध्वनि—

जल उठे हैं तन बदन से
 क्रोध में शिव के नयन से
 खा गये निशि का अँधेरा
 हो गया खूनी सबेरा ।
 जग उठे मुर्वे बेचारे
 बन गए जीवित अँगारे ।
 रो रहे थे मुँह छिपाए
 आज खूनी रंग लाए ।^१

कविता का शीर्षक है 'कोयले'। कोयले अपने कालेपन के कारण ही हीन समझे जाते हैं। किन्तु जब वे जलते हैं तो शिव के नयन रूपी अन्धकार रूपी अधर्म का नाश कर देते हैं। यहाँ कोयले दलित वर्ग, निम्न श्रेणी का प्रतीक है। सर्वहारा वर्ग जब जागता है तो ससार से अन्याय अत्याचार का नाश होता है नए युग का आरम्भ होता है। साहित्य की सामाजिक पृष्ठभूमि से स्पष्ट है कि कविता का सम्बन्ध भारतवर्ष की जन-जागृति से है जो प्रस्तुत 'कोयले' अप्रस्तुत है। अप्रस्तुत से प्रस्तुत की ओर सकेत करने के कारण अन्योक्ति अलंकार सिद्ध है। अभिप्राय है—'किसान और मजदूर जाग गए हैं। अब ससार का अत्याचारों से मुक्त होने का समय आ गया है।' संक्षेप में प्रबन्ध से भारत का अभ्युत्थान रूप 'विचार' वस्तु ध्वनि है।

नरेन्द्र शर्मा की 'पलाश वन' 'मिट्टी और फूल' कविताएँ भी इसी शैली में लिखी गई हैं। केदारनाथ अग्रवाल ने 'काग्रेसी माँग'^२ में किंचिच् इसी शैली में तत्कालीन राजनैतिक परिस्थिति पर कटाक्ष किया है। भाव और विचार आकर्षक ढंग से प्रस्तुत करने का यह निराला ही प्रकार है।

संलक्ष्यक्रम रस-ध्वनि—

पदगत अलंकार से भाव-ध्वनि—

उद्वेलित अन्तर में झंझ चली लपट बाहर को दौड़ी
 एक व्यक्ति की आग सभी की बनी प्रभंजन ने गति मोड़ी ।^३

ज्ञाना के उद्वेलन और लपट आवेश का प्रतीक है। इनके माध्यम से कवि युगीन जन-आक्रोश के भाव को व्यजित कर रहा है। सामाजिक पृष्ठभूमि पर ही इसकी व्याख्या करने पर भाव हृदयगम होता है। इसलिए संलक्ष्यक्रम है।

१. केदारनाथ अग्रवाल : हंस, अगस्त ४३

२. हंस : मई १९४६

३. शिवसंगल सिंह सुमन : विश्वास बढ़ता ही गया : पृ० ८०

वाक्यगत वस्तु से भाव-ध्वनि —

भरे युग में हाय मिट गई
नर-पशु के अन्तर की रेखा
मानव-श्वान एक टुकड़े पर
टूट रहे वह दिन भी देखा ।^१

सम्पूर्ण वाक्य से विषाद भाव ध्वनि है। किन्तु इसका माध्यम है वस्तु ध्वनि। मानव-श्वान के एक ही टुकड़े पर टूटने से भीषण अकाल व्यग्य है जिससे विषाद की ध्वनि मिलती है। वह मानव जो विवेक के बल पर पशुओं से ऊपर उठा है आज भूख के मारे फिर से उसी श्रेणी में जा पहुँचा है। मानव के इस पतन पर कवि को अत्यधिक विषाद है जो अन्तिम पक्ति से पुष्ट होता है।

कवि प्रौढोक्ति सिद्ध

पदगत वस्तु से वस्तु-ध्वनि—

यदि कहीं तुम्हारे पलक जाल में छिप सकता मैं पल भर को
हलकी कस्तूरी की सुगन्ध—लेता उसाँस जो पल भर को
देता बिखेर सब दोष-रोष मैं अपने और परायों के
में नयन मूँद अलका नगरी के स्वप्न देखता पल भर को ।^२

अलका नगरी कवि प्रसिद्धि के अनुसार कुबेर की नगरी है। धन धान्य से पूर्ण और सब प्रकार से सुखी। कवि का कथन है कि प्रेयसी के अलक जाल में छिपने से वह अलकापुरी के स्वप्न देख सकता था। तात्पर्य यह कि बालों की हलकी कस्तूरी गन्ध उसे इतना मदमस्त कर देती कि संसार के राग द्वेष भूल कर क्षण भर के लिए वह परम आनन्द को प्राप्त कर लेता। ध्वनि यह कि यदि संसार में प्रेयसी का स्नेह (निकट सम्पर्क जिसकी सूचना देता है) मिल जाय तो और किसी वस्तु की आकांक्षा नहीं रह जाती।

पदगत अलंकार से वस्तु-ध्वनि—

दिन दिन निष्प्रम होता जाता तक्षक मण्डल
स्वर्णम गरुड़ से उद्मासित है उदयाचल ।
— — — — —
मच गई स्वर्ण-अमरीका में भारी हलचल
चिन्तित कुबेर के दल-बल अब हो उठे विकल ।^३

१. शिवमंगल सिंह सुमन . विश्वास बढ़ता ही गया : पृ० ८१
२. नरेन्द्र शर्मा : मिट्टी और फूल : पृ० २१
३. नागार्जुन : नया साहित्य . नवम्बर १९५०

तक्षक सर्व साहित्य परम्परा से सिद्ध वस्तु है। राजा परीक्षित उसी के काटने से मरे थे। तात्पर्य यह कि तक्षक ऐसा भयकर सर्प है जिसका काटा हुआ व्यक्ति बचता नहीं। उपनिवेशवाद की नीति अपनानेवाले साम्राज्यों को कवि तक्षक मण्डल कहता है। अतः 'कविप्रौढोक्ति सिद्ध पदगत रूपकातिशयोक्ति अलंकार है। इसी प्रकार गरुड और कुबेर में भी रूपकातिशयोक्ति अलंकार है। अर्थ है अमरीका आदि देशों के विदेशों में प्रभाव कम होता जा रहा है। विदेशी बाजार के हाथ से निकल जाने के कारण वहाँ के पूँजीपति अत्यन्त चिन्तित हो उठे हैं। एशिया का नवजागरण इन पक्तियों की ध्वनि है।

वाक्यगत वस्तु से वस्तु-ध्वनि—

कण कण सिंहर उठे

अणु अणु ने सहस्राक्ष अम्बर को ताका

शेषनाग फूँकार उठे

साँसों से निःसृत अग्नि शलाका ।^१

ये पक्तियाँ 'आज देश की मिट्टी बोल रही है' शीर्षक कविता से ली गई हैं। इतने दिनों से मिट्टी पददलित होती आ रही थी। आज उसी ने प्रतिकार किया है। फलस्वरूप कण कण कम्पायमान हो उठा है। शेषनाग भी उस आघात को सहन न कर सकने के कारण फूँकार मार रहा है। यहाँ 'मिट्टी' यद्यपि प्रतीकात्मक प्रयोग है तथापि उससे शेषनाग की कवि प्रौढोक्तिसिद्ध में कोई अन्तर नहीं आया है। सामान्य अर्थ होगा धरती मिट्टी को प्रतिकार करता देखकर शेषनाग भी उसकी सहायता के लिए फूँकार उठा है। इससे प्रतिकार का न्यायसंगत होना सिद्ध है। अर्थात् जब न्याय सगत कार्य किया जाता है तो वह दिनोदिन शक्ति-संग्रह करता जाता है। ध्वन्यर्थ है— अग्नेजो के लिए देश की जन-जागृति को रोक पाना असम्भव है।

बड़ी आततायी होती है इकिलाब की ज्वाला

एक बार बस पूरी हो ले बलिदानों की माला

बड़े बड़े साम्राज्य क्षणों में फिर तो गारत होते

राज अटारी के छज्जे मुण्डों की माल पिरोते।

रुकी छिन्नमस्ता कब-चामुण्डा ने पेट टटोला ?

एक बार फिर अन्यायी का राज सिंहासन डोला ।^२

उक्त पक्तियों का सम्बन्ध भी देश की स्वतन्त्रता से है। क्रान्ति में कितनी जनहानि होगी कोई इसकी कल्पना नहीं कर सका। 'राज अटारी पर मुण्डों की माल

१. शिवमगल सिंह सुमन : विश्वास बढ़ता ही गया : पृ० ४०

२. अंचल : हंस, सितम्बर ४६

पिरोया जाना', 'छिन्न मस्ता का न रुकना' 'और चामुण्डा का पेट न टटोलना' सब कवि प्रौढोक्ति है जिनसे असख्य व्यक्तियों की मृत्यु तथा तज्जनित क्रान्ति की भीषणता व्यग्य है।

प्रबन्धगत अलंकार से वस्तु—

हंसमाला चल बुलाता है तुझे फिर मानसर
शून्य है तेरे लिए मधुमास के नभ की डगर।

— — — — —
बहुत दिन लोहित रहा नभ बहुत दिन थी अवनि हृतप्रभ
शुभ्र पंखों की छटा भी देख लें अब नारि-नर।

हंसमाला . . .
पक्ष अधियारा जगत का जब मनुज अध में निरत था
हो चुका नि शेष फँला फिर गगन मे शुक्ल पर।
हसमाला १

भारतीय सस्कृति मे हंस विवेकी व्यक्ति का प्रतीक है। सयुग-सभ्यता मे श्वेत वर्ण शान्ति का प्रतीक होने के कारण हंस शान्ति के दूत के रूप मे ग्रहण किया गया है। उक्त पक्तियाँ द्वितीय विश्वयुद्ध की समाप्ति पर लिखी गई है। प्रबन्ध से युद्ध-समाप्ति पर सर्वत्र शान्ति-सौख्य स्थापित होने की आशा रूप वस्तु व्यग्य है।

संलक्ष्यक्रम रस-ध्वनि

प्रबन्धगत अलंकार से भाव-ध्वनि—

निगल गई पच्छिम में रवि को नागिन-सी या साथि तेरी
उगल रही फुफकार भारकर भर भादों की रैन अधेरी
छिटक गये हैं झाग दीखते जो तारे दो चार री।^२

विरहावस्था मे अन्धकारमयी रात्रि को नागिन के रूप में देखना पुरानी परम्परा है। सूर की गोपियों ने शुक्ल पक्ष को डस लेने के बाद उलटी हुई नागिन माना है। इन पक्तियों मे पहले रात्रि की काली भयकर नागिन से तुलना है। तत्पश्चात् उसके अन्य व्यापारो को भिन्न भिन्न रूपो मे देखा है। अतः उपमा से पुष्ट अपह्नुति अलंकार सिद्ध होता है। परम्परागत साधनो से यहाँ विरह व्यग्य है। बिना परम्परा की व्याख्या के भाव स्पष्ट नहीं होता है। इसलिए संलक्ष्यक्रम ध्वनि है।

१ नरेन्द्र शर्मा : हसमाला : पृ० ११

२. नरेन्द्र शर्मा : मिट्टी और फूलः पृ० ५५

प्रबन्ध काव्य

लक्षणामूला ध्वनि

पदगत अर्थान्तर सक्रमित वाच्य—

राजपूत हूँ राजपूत, छाती
उत्तान करूँगा अब
मातृभूमि बलिवेदी पर
अपना बलिदान करूँगा अब ।^१

भाला मान्ना का कथन है। सर्वविदित है कि वह राजपूत है तब फिर इसकी घोषणा करने का क्या लाभ। स्पष्ट है कि मुख्यार्थ का बाध न होते हुए भी तात्पर्यार्थ बाधित है। उसका उद्देश्य एक मात्र अपनी जाति उद्धोषित करना न होकर उसकी विशेषता जतलाना है। ध्वनि है—मैं मृत्यु भीरु नहीं हूँ। राणा प्रताप की रक्षा के लिये स्वयं मृत्यु का वरण करूँगा।

उसको सेवा तुमको सुकीर्ति प्यारी है
तुम ठकुरानी हो वह केवल नारी है ।^२

कर्ण कुन्ती की राधा से तुलना कर रहा है। राधा को केवल नारी कहने से नारी के आदर्श गुणों—सेवा ममता की ओर सकेत है। ध्वनि है—जिस नारी ने निःस्वार्थ भाव से मुझे ममता दी और मेरी सेवा की, वास्तव में वही मेरी माँ है। तुम ठकुरानी हो किन्तु पूर्णरूपेण नारी नहीं। वह और चाहे कुछ न हो नारी अवश्य है।

पदगत अत्यन्त तिरस्कृत वाच्य—

मैं नाम गोत्र से हीन दीन छोटा हूँ
सारथी-पुत्र हूँ मनुज बड़ा छोटा हूँ
ठकुरानी क्या लेकर तुम मुझे करोगी
मल को पवित्र गोदी में कहाँ धरोगी ।^३

महाभारत आरम्भ होने के पहले कुन्ती कर्ण के पास पहुँच उसके जन्म की कथा सुना यह याचना करती है कि तू फिर मेरी गोदी में आ जा। उत्तर में कर्ण कहता है—‘जिस बालक को पाप समझकर तुमने त्याग दिया था उसे ही अपना कर अपनी

१. श्यामनारायण पांडे : हल्दी घाटी : पृ० १५

२. दिनकर : रश्मिरथी : पृ० ८४

३. वही : पृ० ८३

गोदी क्यों अपवित्र करना चाहती हो ।' यहाँ 'पवित्र' पद वस्तुतः अपवित्र का अर्थ देता है । कौमार्यावस्था में कर्ण का जन्म वास्तव में कुन्ती की गोद को अपवित्र ठहराना है । इसी पाप के कारण वह कर्ण को अब तक पुत्र न कह सकी । कर्ण को त्याग कर कुन्ती ने एक और पाप किया—कुमारी जीवन में गर्भधारण और एक जीवन को मृत्यु-मुख में ढकेल देना । अतः कुन्ती की महाअपवित्रता की व्यजना 'पवित्र' शब्द से हो रही है ।

इसी प्रकार 'ठकुरानी' शब्द है । अर्थात् तुम कहलाती तो ठकुरानी हो पर वास्तव में सूत पत्नी राधा से भी गई बीती हो ।

द्वितीय पक्ति के 'सारथी-पुत्र' पद का निम्न श्रेणी के व्यक्ति के अर्थ में सङ्गमण हो गया है । सारथी पुत्र के नाम से तो कर्ण विख्यात है ही तब उसकी घोषणा करने की आवश्यकता ? वह प्रथम पक्ति के समर्थन स्वरूप आया है ।

रश्मिरथी में ही विपरीत लक्षणा का एक और सुन्दर उदाहरण है । निम्न पक्तियों—

उलटे मुझको असहाय छोड़कर जल में
तुम लौट गई इज्जत के बड़े महल में ।^१

में 'इज्जत के बड़े महल' समस्त पद से व्यग्य है कि इन महलों में जितना व्यभिचार और अनाचार होता है उतना झोपड़ियों में नहीं । इन बड़े लोगों की झूठी मर्यादा को मैं खूब समझता हूँ । अन्तर केवल इतना है झोपड़ी की जरा सी भूल चारों तरफ फैल जाती है और महलों का बड़े से बड़ा कलंक भी छिपा रहता है । कर्ण को असहाय छोड़कर जाने के कार्य की सगति 'इज्जत के बड़े महल' का विपरीत अर्थ लेने पर ही बैठती है ।

दम तोड़े तड़प - तड़प कर
मृदु चरणों की काशी में ।^२

जौहर करने के पूर्व रानी पद्मिनी शुक-युग्म पित्रे से मुक्त कर देती है । किंतु वे इधर उधर न उड़कर उसी के चरणों में प्राण दे देते हैं । कवि का कथन है कि रानी के चरणों में मरकर शुक-युग्म को मुक्ति मिल गई । काशी की पवित्रता की व्यजना इस धारणा से हो जाती है । लोग यह चाहते हैं कम से कम उनकी अस्थियाँ काशी में अवश्य बहायी जाँय । इससे उनकी मृतात्मा को सद्गति मिलेगी । रानी तन-मन से कितनी पवित्र थी इसी के लिए कवि 'चरणों की काशी' पद का प्रयोग

१. दिनकर : रश्मिरथी

२. श्यामनारायण पाण्डेय : जौहर : पृ० १८३

करता है। 'काशी' अपने सामान्य अर्थ को पूर्णतया त्याग कर केवल पवित्रता का अर्थ दे रहा है।

वाक्यगत अत्यन्त तिरस्कृत वाच्य—

कण चमक रहे हीरों से
रजनी थी दूध - नहाई ।^१

शुक्ल-पक्ष की व्यजना के लिए रजनी को 'दूध-नहाई' कहा गया है। 'दूध नहाई' के दो अर्थ हो सकते हैं। पवित्र या श्वेत। यहाँ रजनी की पवित्रता से अर्थ की सगति नहीं बैठती। जैसे दूध श्वेत होता है उसी प्रकार रजनी उजियाली थी। यही अर्थ प्रथम पक्ति को सिद्ध कर सकता है। इस तरह दूध से नहाने का अर्थ स्वयं मे अत्यन्त तिरस्कृत होकर केवल श्वेत का अर्थ देता हुआ शुक्ल पक्ष मे भी प्रधानतः पूर्णमासी की ध्वनि दे रहा है।

असंलक्ष्यक्रम रस-ध्वनि—

पद प्रकाश्य—

अब जाओ तुम कर्ण कृपा करके मुझको निःसंग करो
देखो मत यों सजल दृष्टि से व्रत मेरा मत भंग करो ।^२

यह जान लेने पर कि उनका शिष्य और कोई नहीं सूत-पुत्र कर्ण ही है। परशुराम अत्यन्त क्रुद्ध हो गए। पर जिसे पुत्रवत् स्नेह से शिक्षा दी उसके प्रति कठोर भी कैसे हो। इसलिए अन्य कोई शाप न देकर ब्रह्मास्त्र विद्या की स्मृति हर लेते है। इसका भी उन्हें बड़ा दुःख है क्योंकि कर्ण ने अपने सेवा बल से उनके मन को जीत लिया था। अतः उन्हें डर है कि कर्ण उनके पास कुछ देर और खड़ा रहा तो उसे 'निराश देखकर छाती कही न फट जाय' या 'पिघलकर वाणी नहीं उलट जाए।' कर्ण पर कठोर होने और अपनी ही विद्या का हरण कर लेने का उन्हें दुःख है। इसीलिए वे चाहते है कि कर्ण उनके पास से शीघ्र चला जाए। 'कृपा करके' समस्त पद उनके अत्यन्त दैन्य, जो शोक का सचारी होकर आया है, को व्यक्त करता है। पृष्ठभूमि पर देखने से भाव की तीव्रता का ज्ञान होता है।

पदांश प्रकाश्य—

जा भूल द्वेष के जहर क्रोध के विष को
रे कर्ण समर में अब मारेगा किसको ।^३

१. दिनकर : रश्मिरथी : पृ० ६७

२. वही : पृ० २४

३. वही : पृ० ८१

कुन्ती कर्ण से पाण्डवों की प्राण-भिक्षा माँगने आई है। उसका अनुरोध है कि कर्ण द्वेष भाव भूलकर उनके अग्रज का स्थान ग्रहण करे। इस तरह कुन्ती को एक और पुत्र तथा शेष के प्राण दोनों साथ साथ मिल जायेंगे। अनुरोध की चरमता 'रे' पदाश से विशेष व्यंग्य है।

वाक्य प्रकाश्य—

हे पृथ्वी तुम फट जाओ
सीता-सी में छिप जाऊँ
हे अम्बर टूट गिरो तुम
मैं दबकर ही मिट जाऊँ।^१

नारी का सुन्दर रूप उसका गुण है किन्तु पतिव्रता नारी के लिए यह दुःख की बात होगी यदि उसी कारण उसके पति पर सकट आए। पद्मिनी के रूप के कारण ही रत्नसिंह को अलाउद्दीन का बन्दी बनना पड़ा। पतिव्रता नारी चाहती है कि पति के सब दुखों को वह स्वयं झेल ले। यहाँ वह स्वयं पति क्या सम्पूर्ण राज्य के सकट का कारण बन गई है। इसी से उसे ग्लानि है। ग्लानि के कारण उसे अपने कक्ष से निकलने का साहस भी नहीं होता। उदाहरण के दोनो वाक्य अलग अलग उसकी अत्यधिक ग्लानि की व्यञ्जना कर रहे हैं।

एक तर की भुज प्रलम्बित
घेर करतीं शक्ति
एक नारी रुद्ध करती
घर्ष होने मुक्त।

मौन शैलों से कभी वह विकल उसका नाद
लड़खड़ाता सा गुंजाता पुरुष का उन्माद
और नर का लुप्त यौवन आज उसको छोड़
वासना का वेग अपना अब न सकता तोड़
नग्न नारी नग्न नर है
प्रकृति के वह जन्तु
सिंह सिंही से परस्पर
घर्षमय है किन्तु।

विकल नारी मुक्त होने कर रही आक्रन्द
शक्ति नर की बाँध उसको पतितकर निर्बन्ध

लो अचानक एक सूखी बेलि से गल बद्ध
 शंख नारी हाथ में आया हुई सन्नद्ध
 फूंक उसमें श्वास
 उसने हरहराया शब्द
 जो गुफा को भेद
 कानन में गुंजा उन्मत्त

दूर एक अहेर करता विकट नर के कान—
 में प्रतिध्वनि शब्द करता, विकल करता प्राण
 कूद कर चट्टान से वह दौड़ता सावेग
 औं गुफा के द्वार पर अब ठिठकता देख

विकल नारी झूमि पर थी
 और नर विकराल
 छाँह सा पाषाण की
 उस पर झुका तत्काल

एक पल में ही अहेरी का उठा वह हाथ
 दण्ड उसका वेग से कर उठा घोर प्रहार
 घोर हाहाकार करता गिर गया आतंक
 रक्त की धारा बही लेकर तड़पता रंग
 और झू पर गिरी नारी
 के सुमांसल हाथ
 उठ गए उल्लास से
 स्वागत भरे मृदु लास

वह अहेरी हँस उठा था उमड़ तन से लगन
 और क्षण भर में हुए वह वासना में मग्न
 देर तक किलकारियाँ वह नारि की स्वच्छद
 तृप्त नर हुंकार से भरती नया-सा रंग ।^१

‘मेधावी’ प्रबन्ध काव्य के इस अंश के पूर्वार्ध में वीर और उत्तरार्ध में शृंगार रस की व्यंजना हुई है। प्रथम भाग में उत्साह भाव के दो आश्रय हैं। एक नारी दूसरा उसका प्रिय। वीरता यहाँ सयुग क्षेत्र में ही व्यंजित हुई है।

नारी पक्ष में आततायी नर आलम्बन विभाव है। नर का उसको घेरना बाँधना और नीचे गिरा देना उचित एवं पर्याप्त उद्दीपन विभाव है। नारी का मुक्ति के लिए सघर्ष विकल निनांद अनुभाव हैं। 'मिही' पद से उसकी उग्रता 'शंख फूँकने से' धृति और प्रिय के प्रेम पर आस्थाजन्य गर्व सचारी भाव है।

नारी के प्रिय के पक्ष में भी आततायी नर ही आलम्बन विभाव है। आततायी उसकी प्रेमिका पर बलत्कार कर रहा है इसलिए नर पक्ष का उत्साह भाव रति से पुष्ट है। रक्षा के लिए पुकार के सकेत स्वरूप शंख-ध्वनि उद्दीपन विभाव है। आगे चलकर प्रेमिका का असहायवस्था में नीचे गिरा होना आततायी का उम पर झुके होना भी उद्दीपन ही है। चट्टान पर से दौड़ते हुए आना एवं घोर दण्ड प्रहार अनुभाव है। प्रेमिका के सकट का ध्यान कर सका, द्वार पर ठिठकने से बितर्क और प्रहार से क्रोध सचारी भाव है। इन सब तत्त्वों से पुष्ट ओज भाव रस रूप में व्यग्य है।

उत्तरार्द्ध में नर और नारी परस्पर आलम्बन विभाव है फिर भी नारी पक्ष में ही रति भाव की व्यजना अधिक है। उद्दीपन विभाव के दो प्रकार हैं। १—आलम्बन गत, जैसे, वेष-भूषा कटाक्ष आदि। २—बाह्य—जैसे, चाँदनी रात, एकान्त आदि।

प्रस्तुत प्रबन्ध में जिस परिस्थिति में आलम्बन और आश्रय का वर्णन है उसको देखते हुए बाह्य उद्दीपन नगण्य है। अतः आलम्बनगत उद्दीपन—आततायी के नाश द्वारा तृप्त यौवन की अभिव्यक्ति—हँसी—ही मुख्य है। नारी का हाथ उठाकर प्रिय का स्वागत करना किलकारियाँ मारना और प्रिय के शरीर से लिपट जाना अनुभाव हैं। हर्ष सचारी भाव है। इस तरह प्रबन्ध में पूर्ण पुष्ट सभोग शृंगार की ध्वनि है।

देख सवारों को चिनगारी

रोम रोम से लगी निकलने।

दोनों आँखें लाल हो गईं

लगी क्रोध से काया जलने ॥

भौंहें कुटिल कमान हो गईं

पलके उठीं उतान हो गईं

गोरा की असि दीप्त भुजायें

ऋडक्रीं काल समान हो गईं ।

प्रलय मेघ सा गरज म्यान से

एक प्रखर तलवार निकाली

साथ-साथ हुंकृति के उसने

गोह्वन-सी फुफकार निकाली ।

और दूसरे ही क्षण अरि के
हथ पर कूद सवार हो गया
अश्वारोही गिरा धरा पर
जीवन के उस पार हो गया ।^१

उपर्युक्त पक्तियों में वीर-रस व्यंग्य है। शत्रु पक्ष मुसलमानों की सेना आलम्बन विभाव है। उसका चारों ओर से घिर आना उद्दीपन विभाव है। क्रोध जो वाच्य भी हो गया है, तथा गर्व सचारी है। आँखें लाल होना और भुजाओं का फड़कना सात्विक अनुभाव है। भौहों का कुटिल होना, गर्जन, तलवार निकालना और शत्रु के अश्व पर चढ़कर उसे गिरा देना कायिक अनुभाव है। इन सबकी सहायता से ओज भाव वीर रस में परिणत हो गया है। वीर रस के लिए जौहर प्रबन्ध काव्य की सम्पूर्ण दसवीं चिनगारी द्रष्टव्य है। करुण और वीभत्स रस हल्दीघाटी के क्रमशः त्रयोदश और चतुर्दश सर्गों में व्यंग्य है। आश्चर्य भाव की व्यञ्जना रश्मिरथी के तृतीय सर्ग में कृष्ण के विराट् रूप प्रदर्शन के प्रसंग में हुई है।

वर्ण प्रकाश्य—

डग—डग—डग—डग रण के डके
मारू के साथ भयद बाजे
टप—टप—टप घोड़े कूद पड़े
कट कट मतग के रद बाजे ।^२

इन पक्तियों में सघोष तथा अघोष की मैत्री द्वारा उत्साह भाव की व्यञ्जना का प्रयास है। इस भाव की व्यञ्जना में लगभग सभी स्थलों पर यह शैली अपनायी जाती है।

रसाभास—

दुःख के उठे विषम उद्गार
सोच सोच अपना अपकार
लगा सिसकने मान अपार
थर थर काँप उठा दरबार
* * *
कहकर रोने लगा अपार
विकल हो रहा था दरबार

१. श्यामनारायण पाण्डेय : जौहर पृ० १०९

२. श्यामनारायण पाण्डेय : हल्दी घाटी : पृ० १२१

रोते ही बोला - 'सरकार
असहनीय मेरा अपकार'।^१

मानसिंह जैसे वीर का अपमान के कारण रोना करण रस का उपयुक्त विषय नहीं है यद्यपि सिसकना, रोना और दीन वाणी बोलना अनुभाव, स्मृति, ग्लानि और विषाद सचारी रस की प्रभूत सामग्री उपस्थित है किन्तु उक्त अनौचित्य के कारण उसकी प्रतीति शुद्ध रूप से हो नहीं पाती है। अतः इसे हम करण रसाभास का स्थल मानते हैं।

भगवतीचरण वर्मा का तारा गीति नाट्य^२ रसाभास एव भावाभास का सुन्दर उदाहरण है। अपने गुरु बृहस्पति की पत्नी तारा के प्रति चन्द्रमा का रति भाव अनुचित है। जहाँ जहाँ यह भाव परिपक्व हुआ है वहाँ रसाभास आर शेष स्थलो पर भावाभास है।

भाव ध्वनि—

क्या वर्ताव सोचता हूँ मैं इसके साथ करूँगा
इस प्रचण्डतम धूमकेतु का कैसे तेज हूँगा।
शिष्य बनाऊँगा न कर्ण को यह निश्चित है बात
रखना ध्यान विकट प्रतिभट का पर तू भी हे तात।^३

कर्ण की वीरता से प्रभावित होकर गुरु द्रोणाचार्य अपने परम प्रिय शिष्य पार्थ से ये वचन कह रहे हैं। उनकी इच्छा थी कि अर्जुन ही सर्वश्रेष्ठ धनुर्धारी बने। अतः कर्ण के हस्त लाघव को देखकर उनमें और अर्जुन में असूया भाव जागना स्वाभाविक ही था। उद्धरण के पूर्व उसका वर्णन हो चुका है। इन पक्तियों में पहले वितर्क फिर चिन्ता और अन्त में शका ध्वनित है।

असलक्ष्यक्रम रस—ध्वनि से वस्तु—व्यंजना—

इज्जत धनवानो की है क्या
निर्धन का कुछ मान नहीं
निर्धन का अपमान भला क्या
निर्धन का अपमान नहीं ?
* * *
चरवाहे निर्धन है तो क्या
प्यारा उनको मान नहीं ?

१. श्यामनारायण पाण्डेय : हल्दी घाटी : पृ० ८१

२. मधुकण . पृ० २६

३. दिनकर : रश्मिरथी : पृ० ९

संकट में हो मान रहे तब
जीवन का कुछ ध्यान नहीं ।
* * *
धनी और निर्धन में कैसा
प्यार कहो कैसी उल्फत ?
उसका मन बहलावा है औ
इसकी जाती है इज्जत ।^१

अपनी प्रियसी लहरों को अनवर के चगुल में फँसते देखकर सादिक का खून खौल उठा। उसी क्रोध में उसने दोनों को छुरा भोक दिया। उन्हें मरा समझकर वह स्वयं पुलिस चौकी में पहुँच कर इस घटना की सूचना देता है। क्रोध स्थायी भाव है। अनुभाव है छुरा भोकना और पुलिस चौकी में आकर अमीरो के काले कारनामों को उघाडना। सादिक के उपर्युक्त वाक्यों से उसका क्रोध व्यंग्य है किन्तु उसी क्रोध में वह युग का बहुत बड़ा सत्य भी कह जाता है। इस सत्य की व्यंजना करना ही कवि का अभीष्ट है।

संलक्ष्यक्रम ध्वनि

शब्द-शक्ति उद्भव अलंकार-ध्वनि-

सुनकर ललकार सती की
सुन सुनकर गौरा तर्जन
चौके सैनिक दरबारी
सुन-सुनकर बादल गर्जन ।^२

'बादल' पद में श्लेष है। यह बादल बादल और घन दोनों के लिए आया है। व्यंग्य है बादल घन-सा गरज रहा था। गर्जन वह सामान्य धर्म है जो दोनों की ध्वनि में है। इस तरह पदगत उपमा अलंकार-ध्वनि है।

अर्थ-शक्ति-उद्भव स्वतःसम्भवी

वाक्यगत वस्तु से वस्तु-ध्वनि-

किया परिश्रम रात-दिवस दो
कौर मिले सन्तुष्ट हुए।
सुख के साधन जमींदार के
किन्तु और कुछ पुष्ट हुए।^३

१. उपेन्द्रनाथ अशक : बरगद की बेटी : पृ० १००-१०१

२. श्यामनारायण पाण्डेय : जौहर : पृ० ७८

३. उपेन्द्रनाथ अशक : बरगद की बेटी : पृ० ६२

कवि निर्धन और धनिकवर्ग की प्रकृति बतलाना चाहता है। किसान दिन-रात मेहनत करते हैं फिर भी उन्हें क्या मिलता है—दो समय रूखी सूखी रोटी। किसी तरह पेट भर जाय बस इतने से ही वे सन्तुष्ट हो जाते हैं। किन्तु जमींदार बिना श्रम किये सब आवश्यकताओं के पूरा हो जाने पर भी अधिक से अधिक सुखोपभोग की इच्छा करता चलता है। उसमें सन्तोष नाम की वस्तु नहीं। इसके अतिरिक्त यह क्या विषमता है कि मेहनत करे एक और उस पर मौज उड़ाये दूसरा। इसी विषमता को साम्यवादी नहीं सह सकता है। जमींदार पूँजीपति वर्ग का है और किसान श्रमिक वर्ग के है। आज की आर्थिक व्यवस्था में इन दोनों के बीच कितनी बड़ी खाई है जो दिन पर दिन चौड़ी होती चली जा रही है यही उपर्युक्त वाक्य की ध्वनि है। यहाँ 'घटना' वस्तु से 'विचार' वस्तु व्यंजना है। निम्न पक्तियों में भी इसी ओर सकेत है।

थी ज़मीन इन खेतिहरों की
स्वामी वह कहलाते थे
औ स्वामी थे वे बँटे
जूतों में सुख पाते थे।^१

समाज के सच्चे उत्पादनकर्ता का आदर न करना उसके श्रम को अस्वीकार करना आज की सामाजिक व्यवस्था का सबसे बड़ा दोष है। यही पाप क्रान्ति को आमंत्रित करता है। यहाँ भी 'घटना' वस्तु से 'विचार' वस्तु ध्वनि है।

त्राण घुमकड़ चरवाहो की
टोली जिसमें पा जाए
औ चाहे तो जिसके नीचे
सेना एक समा जाए।^२

उक्त दोनों वाक्य बरगद को सम्बोधित कर कहे गये हैं। कवि दो सम्भावित घटनाओं से उसकी विशालता व्यजित करना चाहता है। धूप या वर्षा से बचने के लिए चाहे तो चरवाहों की टोली पूरी की पूरी उसके नीचे आ जाय चाहे पूरी एक सेना। दूसरा वाक्य अधिक शक्ति-सम्पन्न है। दोनों वाक्यों से अलग-अलग 'पदार्थ' वस्तु ध्वनित है।

और अब

तीव्र हर्ष-निनाद उठकर पाण्डवों के शिविर से
घूमता फिरता गहन कुरुक्षेत्र की मृत-भूमि में।

१. उपेन्द्रनाथ अहक : बरगद की बेटी : पृ० १०५

२. उपेन्द्रनाथ अहक : बरगद की बेटी : पृ० ४५

लड़खड़ाता सा हवा पर एक स्वर निस्सार-सा
लौट जाता था भटककर पाण्डवों के पास ही ।^१

महाभारत के पश्चात् की स्थिति का कवि स्वयं वर्णन कर रहा है । कौरव पक्ष के सर्वनाश की ओर इंगित करना उसका अभीष्ट है । विजयी पाण्डव हर्ष-निनाद करते हैं किन्तु उसको सुननेवाले केवल पाण्डव ही हैं । निनाद-व्यर्थ ही चारों ओर घूम फिरकर पाण्डवों के पास ही लौट जाता है । व्यंग्य है जिनको सुनाने के लिए यह हर्ष ध्वनि की गई थी वे सदा के लिये सो गये । अंतिम दो पक्तियों के सम्पूर्ण वाक्य से प्राप्त होने के कारण ध्वनि वाक्यगत है । 'व्यापार' से 'घटना' ध्वनि का यह उदाहरण है ।

वाक्यगत अलंकार से वस्तु-ध्वनि—

क्षण देर न की तन कर मारा
अरि कहने लगा न भाला है
यह गेहुँअन करइत काला है
यह महाकाल मतवाला है ।^२

उपमेय में निषेधपूर्वक उपमान का अभेद आरोपित करने से अपह्नुति अलंकार है । महाराणा प्रताप के भाले की भयंकरता रूप 'धर्म' वस्तु ध्वनि है । मानसिंह समझता है कि यह भाला नहीं है निश्चय ही काल गेहुँअन साँप या साक्षात् महाकाल है जिससे बचना असंभव है । अर्थात् जिस पर यह भाला गिरा वह आज तक जीवित नहीं बचा ।

पहली वर्षा में मही भोगती जैसे
भोगता रहा कुछ काल कर्ण भी वैसे ।^३

इन पक्तियों में वाक्यार्थोमा अलंकार सिद्ध है । ग्रीष्म से तपी पृथ्वी पहली वर्षा में जिस तृप्ति का अनुभव करती है उसी तृप्ति का अनुभव कर्ण ने किया । वह भी संसार के अपमान घृणा से सताया हुआ था । यहाँ सामान्य धर्म है किसी वस्तु का प्रथम बार घटना और तज्जन्य आनन्द । अन्य पाण्डवों को भी कुन्ती का स्नेह मिलता था किन्तु निरादृत, माँ से बिछुड़े हुए कर्ण को इस स्नेह में जो अलौकिक तृप्ति मिली वह उन्हें क्या मिलती होगी । इसी तथ्य विशेष की ओर अलंकार द्वारा सकेत है । इसी प्रकार अलंकार से वस्तु के यद्यपि अनेक उदाहरण मिलते हैं तथापि उनके काव्य का विलक्षण सौन्दर्य न होने के कारण छोड़ दिये गये हैं । बहुधा परम्परागत

१. बिनकर : कुरुक्षेत्र : पृ० १२

२. श्यामनारायण पाण्डेय : हल्दी घाटी : पृ० १४१

३. बिनकर : रश्मिरेखी : पृ० ९७

शैली में ही उपमाओं को रख दिया जाता है। वस्तु से अलंकार और अलंकार से वस्तु ध्वनि दोनों स्थलों पर हमने देखा है कि स्थल विशेष अपनी रुढ़ियों से अभी भी मुक्त नहीं हो पाए हैं।

प्रबन्धवात संलक्ष्यक्रम अलंकार से भाव-ध्वनि—

गिरि की चोटी पर चढ़कर
किरणों निहारतीं लाशें
जिनमें कुछ तो मुर्दे थे
कुछ की चलती थीं साँसें।

दे देख देख कर उनको
मुरझाती जातीं पल पल
होत है था स्वर्णम नभ पर
पक्षी क्रन्दन का कल कल।

मुख छिपा लिया सूरज ने
जब रोक न सका रुलाई
सावन की अंधी रजनी
वारिद मिस रोती आई।^१

कविनिबद्धवक्तृप्रौढौक्तिसिद्ध

पदगत वस्तु से वस्तु-ध्वनि—

यह हलचल यह क्रान्ति अशुभ वह समय था
जब देखा था तुम्हें कहां ले चलोगी
जरे रक्त - रंजित मतवाले नेत्र ये
और शिथिल यह देह रूप के भार से।^२

चन्द्रमा की यह उक्ति गुरुपत्नी तारा के प्रति है। चन्द्रमा तारा के सौन्दर्य से अधिक उसके यौवन से प्रभावित हुआ है। यौवन की ध्वनि दो पदों से होती है— 'रक्त-रंजित-नेत्र' और 'शिथिल देह'। दोनों से तारा का उद्दाम यौवन व्यंग्य है।

वाक्यगत अलंकार से वस्तु—

तारा गुरुपत्नी तारा तुम कौन हो
धूम रहित तुम अग्नि-शिखा की ज्वाल हो।^३

१. श्यामनाटाण्ण पाण्डेय : हल्दी घाटी : पृ० १४४

२. भगवती चरण वर्मा : मधुकण : पृ० ६५

३. वही : पृ० ६१

ये पक्तियाँ चन्द्रमा की ही उक्ति है। तारा के विलक्षण सौन्दर्य से अभिभूत होकर उसकी वासना जाग उठती है। विरह-अग्नि मे स्वयं जलने के कारण तारा की अग्नि-शिखा से तुलना की गई है। अग्नि-शिखा भी ऐसी जो धूम-रहित है। तारा उपमेय है। धूम-रहित अग्निशिखा की ज्वाल उपमान है। उपमान का उपमेय पर अभेद आरोपण होने से रूपक अलंकार है जिससे चन्द्रमा की वासना व्यंग्य है।

अभी हवा को भी दौड़ाकर
घर लूँ घरकर मार गिराऊँ।
पर्वत-सिन्धु सहित पृथ्वी को
अपने कर पर आज उठाऊँ।^१

अलाउद्दीन इस आतशयोक्ति पूर्ण कथन से अपना पराक्रम दर्शाना चाहता है। अतः अलंकार से उसकी असीम शक्ति व्यंग्य है।

उपसहार—छायावाद युग की तुलना मे प्रगतिवाद युग अधिक विचार प्रधान रहा। देशव्यापी जन-जागृति मे कवियों का कोमल भावों के सागर मे ही डूबना उतराना सम्भव भी नहीं था। हाँ, यह अवश्य था कि विचार एक ही दिशा में अग्रसर हुए। भारतेन्दु और भारतेन्दु मण्डल ने अपने सामने जो आदर्श रखा था उसकी ओर सजग प्रयास इस युग मे सबसे अधिक हुआ।

तुलनात्मक अध्ययन की दृष्टि से प्रगतिवादी भाषा शुद्ध छायावादी भाषा की अपेक्षा अधिक सरल और जन-भाषा के निकट रही। मुहावरों का प्रयोग पर्याप्त मात्रा मे मिलता है। फलस्वरूप वाक्यगत लक्षणा के स्थल अधिक मिलते हैं।

भाव-विवेचन की दृष्टि से अधिकतर ओज भाव को ही प्रश्रय मिला। कारण स्पष्ट है। क्रान्ति के युग मे प्रेम की पुकार करनेवाले कम ही होते हैं। ओज के साथ साथ भय तथा जुगुप्सा की भी यथावसर व्यंजना हुई है। सचारियों मे अधिकांश का सबध विप्रलम्भ से है। शृंगार के अभाव मे उनकी अभिव्यक्ति भी नहीं के बराबर हुई है। बहुधा कविता का भाव युग की पृष्ठभूमि पर स्पष्ट होता है। भाव-व्यंजना के कुछ निश्चित प्रकार बंध गए थे। छायावादी काव्य यद्यपि शृंगार प्रधान था किन्तु उसमें कवि की दृष्टि बड़ी व्यापक हो गई थी। अन्तर्मुखी वृत्ति मन के प्रत्येक कोने में झाँक आई थी। उसने नारी का स्थान निश्चित किया। संसार के सुख-दुःख नित्यता अनित्यता को समझा था और कुछ शाश्वत वस्तुएँ दीं। किन्तु प्रगतिवादी काव्य की दृष्टि अन्तः और बाह्य संग्राम, पूँजीवाद, विदेशी शासन और फासिज्म के साथ लड़ी जानेवाली लडाइयों तक ही सीमित हो गई। शाश्वत समस्याओं पर ध्यान नहीं के बराबर गया।

वस्तु-व्यजना मे इस युग की प्रवृत्ति प्रबन्धगत अलकार से वस्तु की ओर अधिक रही। युग की प्रवृत्तियों के विवेचन मे कहा जा चुका है कि प्रगतिवादी भाषा को अलकारों के बोझ तले दबा देने के पक्ष मे नहीं थे। ठोस बात कहने के लिए आडम्बर की आवश्यकता नहीं। वैसे भी 'विचार' देने के उन्माद मे अलकारो की छटा दिखाने का समय कहाँ था। किन्तु यह निश्चित है कि शब्द-चयन पर प्रगतिवादियो ने छ्वायावादियो की अपेक्षा कम ध्यान दिया। भाषा की स्वाभाविकता मे भी उसका एक स्तर बना रहना चाहिये जिसके अभाव मे उसकी व्यजना की भी हानि हुई है। अधिकतर अभिधा से काम लिया गया। सम्पूर्ण प्रबन्ध में व्यंजना-प्रधान वाक्यों का गठन बहुत कम है। प्रबन्धगत अलकारो मे केवल अन्योक्ति पर बल दिया गया किन्तु उसका भी पूर्ण निर्वाह बहुत थोडे से कवि कर पाए हैं।

कुल मिलाकर प्रगतिवाद की ध्वन्यात्मकता पूर्व युगीन काव्य की अपेक्षा सीमित और बँधी बँधायी शैली मे मिलती है।



नवम् अध्याय

प्रयोगवाद युग : भाव पक्ष

प्रगतिवाद की ऐतिहासिक चेतना अधिकांश में विदेशी साम्यवादी भावना से प्रभावित थी। अनेक बार तो उसके साहित्यिक होने में भी सन्देह होता था। युगीन परिस्थितियों में उसने चाहे जिस लाभ को लोभ दिखाया हो एवं हित सम्पादन किया हो किन्तु शुद्ध साहित्य के क्षेत्र में उसे संकुचित मनोवृत्ति ही कहा जायगा। किसी दृष्टिकोण को लेकर साहित्य-सृजन करना और उसका कनस्तर पीटना दोनों अलग-अलग बातें हैं। लाल सेना और लाल सबेरे के विषय को छोड़कर अन्य सभी विषयों की उपेक्षा करना साहित्यिक प्रगति के लक्षण नहीं है। इसके अतिरिक्त प्रगतिवादियों ने जो शैली अपनाई वह अपने स्वभाव में इतनी शुष्क थी कि उसका प्रभाव इन्ने गिने सम्प्रदाय विशेष के लोगों पर ही पड़ता। यही कारण है कि कुछ प्रगतिवादी शीघ्र ही दूसरी ओर मुड़ गए। उन्हें अपने खोललेपन का आभास समय रहते हो गया। कुछ पुनः छायावादी युग की ओर लौट आए। साथ ही कुछ बाह्य कारणों ने भी कवियों को आकर्षित किया और इस प्रकार छायावाद और प्रगतिवाद की विरासत लेकर हिन्दी में एक नई धारा चल पड़ी^१ जिसे पहले प्रयोगवाद और बाद में नई कविता की सज्ञा से अभिहित किया गया।

सन् १९४३ में 'तार सप्तक' के प्रकाशन के साथ ही प्रयोगवादी कविता-धारा का आरम्भ माना जाता है। श्री अज्ञेय ने इसका सम्पादन मुख्य रूप से उन्हीं कवियों को जनता के सम्मुख उपस्थित करने के लिए किया था जो प्रगतिवादी प्रभाव से भिन्न रचना कर रहे थे।^२ इसका अर्थ यह हुआ कि ऐसी कविता सन् ४३ के पहले से ही लिखी जानी शुरू हो गई थी। कितना पहले शुरू हुई थी यह निश्चयपूर्वक नहीं कहा जा सकता। कवि पन्त की धारणा है कि 'हिन्दी में प्रयोगशील कविता छायावाद काल से ही लिखी जाने लगी थी। प्रसाद जी ने 'प्रलय की छाया',

१. डॉ० हरदेव बाहरी : हिन्दी में काव्य शैलियों का विकास : पृ० २३७

२. यद्यपि इसमें डॉ० रामविलास शर्मा जैसे व्यक्ति भी सम्मिलित किये गये थे जो सिद्धान्ततः साम्यवादी थे और हैं। पता नहीं वे अपने को प्रयोगशील मानने को कैसे तैयार हो गए।

‘बरुणा की कछार’ आदि लिखकर वस्तु तथा छन्द सम्बन्धी नये प्रयोग आरम्भ कर दिये थे। निराला जी ने मुक्त छन्द के अनेक रूप तथा शैलियाँ प्रस्तुत कर उसे निखारा ^१ नयी वयोवृद्ध विद्वान् कवि के मन्तव्य से पूर्ण सहानुभूति रखते हुए भी हम उससे असहमत हैं। प्रतीत होता है कि उन्होंने प्रयोगशील और प्रयोगवादी कविता को एक समझ लिया है। ठीक ऐसा ही भ्रम लोगो को प्रगतिशील और प्रगतिवादी कविता के सम्बन्ध में भी हुआ था। इसी भ्रम में पडकर कुछ पन्त के पल्लव को ही सबसे बड़ा और सबसे पहला प्रयोगवादी संग्रह मान बैठे हैं क्योंकि उसमें छन्द सम्बन्धी अनेक प्रयोग हुए हैं। हम इस धारा का आविर्भाव ‘तार सप्तक’ के प्रकाशन के तीन चार वर्ष पूर्व से ही मानते हैं।^२

श्री अज्ञेय के ही सम्पादकत्व में ‘दूसरा तार सप्तक’ और ‘तीसरा तार सप्तक’ सन् १९५१ और सन् १९५९ में क्रमशः प्रकाशित हुए। इसी बीच डॉ० जगदीश गुप्त ने सन् १९५४ में ‘नयी कविता’ शीर्षक से उपर्युक्त धारा के अन्तर्गत आनेवाली कविताओं का संग्रह अपने संपादकत्व में प्रकाशित कराया जिसके १९५९ तक चार अंक प्रकाशित हो चुके हैं। सन् ४७ में आरम्भ हुई ‘प्रतीक’ पत्रिका के अंकों में भी लगातार इस प्रकार की रचनायें प्रकाशित होती रही। यद्यपि इन बीस वर्षों के काल में कविता के शिल्प और वस्तु में काफी परिवर्तन हुआ है किन्तु मूल में एक ही सिद्धान्त को लेकर चलने के कारण इन संग्रहों तथा पत्रिकाओं के कवियों को एक ही वर्ग में रखा है।

प्रयोगवादी कविता को कविता मानने के सम्बन्ध में जितना विवाद उठा उतना ही इसके नाम के सम्बन्ध में भी उठा। ‘तार सप्तक’ की भूमिका में अज्ञेय ने संग्रहीत कविताओं की विशेषतायें बतलाते हुए उनकी प्रयोगशीलता पर बहुत बल दिया और प्रयोग को विकास का आवश्यक चरण माना। स्वयं कवियों को ‘नयी राहों के अन्वेषी’ के रूप में ग्रहण किया। यही से आलोचकों ने प्रयोगवादी नाम उठा लिया।^३

चीज बहुत कुछ अशा में नयी थी जो कुछ आचार्यों के गले नहीं उतरी। उन्होंने इसे बैठे बिठाले का धधा,^४ एक रचना विलास और नकली साहित्यिक सिक्का^५ और न जाने क्या क्या कहा। कुछ बेचारे इस भीषण प्रहार से घबराकर दिशा बदल

१. प्रयोगशील कविता : प्रतीक, जून १९५, पृ० १७

२. डॉ० नामवर सिंह : हिन्दी काव्य की प्रवृत्तियाँ : पृ० ४६

३. वही : पृ० ४३

४. आचार्य नन्ददुलारे बाजपेयी : नया साहित्य नये प्रश्न : पृ० २१

५. पंचानन मिश्र : प्रयोगवाद : एक रचना विलास : अवन्तिका, जनवरी, १९५३ :

बैठे और कुछ ने बड़े साहस से (संभवतः चुनौती के लिए ही) प्रयोग को ही अपना साध्य माना ।^१ नई धारा की बढ़ती हुई बदनामी को देखते हुए इसके कुछ वकीलों ने इसे नयी कविता नाम देना अधिक उचित समझा । इसके लिए सबसे पहले उन्होंने प्रयोग विशेषण पर दिये गए अत्यधिक बल पर आघात किया । बात सच थी । प्रयोग किस युग में नहीं होते । वस्तुतः प्रयोग द्वारा विकास का नया मार्ग खोलने पर ही कोई कविता धारा अपने अस्तित्व की घोषणा करती है । पक्की लीक से हटना ही उसके अस्तित्व को बनाए भी रखता है । तो क्या हम कबीर को भी प्रयोगवादी कहे ? यह असंभव है । अत स्पष्ट है कि प्रयोग का कोई 'वाद' नहीं हो सकता क्योंकि प्रयोग स्वयं में इष्ट नहीं है ।^२ नई कविता का उद्देश्य विश्व के नूतन परिवर्तनों को वाणी देना है । उसका प्रेरणा स्रोत मानव-भूमि ही हो सकता है ।^३ जिस दिन प्रयोग 'वाद' के बन्धन में बँध जायगा उस दिन कविता टेकनीक मात्र रह जायगी क्योंकि प्रयोग टेकनीक के क्षेत्र में ही हो सकते हैं सवेदना के क्षेत्र में नहीं ।^४ ऐसे व्यक्तियों ने नवीनता के आग्रह से 'नयी कविता' सज्ञा को अधिक उपयुक्त समझा ।

अब कुछ आचार्यों ने इसमें अतिव्याप्ति दोष खोज निकाला ।^५ वस्तुतः इसमें उनका कोई दोष नहीं था क्योंकि 'अज्ञेय ग्रुप' के बाहर निश्चय ही कुछ ऐसे कवि रचना कर रहे थे और कर रहे हैं जो नया दृष्टिकोण रखते हुए भी तथाकथित प्रयोगवाद से भिन्न हैं । इनमें से कुछ को तो बलपूर्वक सप्त महारथियों की पक्तियों में खड़ा किया गया है । काव्य-सग्रहों का नाम 'नयी कविता' रखा जाने लगा जिनमें नये और पुराने खेदों के कवि साथ साथ आ गए हैं । पुराने खेदों के कवियों को या तो शायद इसलिए कि संभवतः आचार्यगण उन्हें से आतंकित होकर विरोध करना छोड़ दे या यह सिद्ध करने के लिए कि युग को निश्चय ही 'नयी कविता' की आवश्यकता है नहीं तो ये पुराने पेड़ भी क्यों नई कोपले धारण करते ।

धीरे धीरे नयेपन का मोह छूटने लगा । कवि और आलोचक यह अनुभव करने लगे कि नये पुराने का भेद व्यर्थ है । कुछ भी नया होने से पक्तियाँ कविता नहीं हो जाती और पुरातनता का निर्मोह उसे काव्य के क्षेत्र से बहिष्कृत नहीं करता । इसलिए क्यों न 'कवितार्थे सन्—नाम' दिया जाय ।

१. (उद्धृत) केशरी कुमार : नयी कविता, सम्पादक—विश्वम्भर मानव : पृ० १७५

२. डॉ० नामवर सिंह : हिन्दी काव्य की प्रवृत्तियाँ : पृ० ४५

३. सुमित्रानन्दन पन्त : नयी कविता, १—सम्पादक, जगदीश गुप्त : पृ० ३

४. सिद्धिनाथ कुमार : कविता-प्रयोगशील । तीक, अक्टूबर ५१ पृ० ६३

५. डॉ० देवराज : नयी कविता, २—सम्पादक, जगदीश गुप्त : पृ० ७

हमारे विचार से न प्रयोगवादियों को बदनामी से घबराने की आवश्यकता है और न आलोचकों को उसमें अव्याप्ति दोष ढूँढने की आवश्यकता है। यह शब्द अब नई कविता के लिए इतना व्यापक हो गया है कि उसको विशिष्ट प्रकार की रचनाओं के लिए ही सुरक्षित रखना ठीक नहीं है। यहाँ निश्चय ही हम तंत्र प्रधान कविताओं की वकालत नहीं कर रहे हैं। शब्दकोष में चाहे जो अर्थ हो किन्तु व्यवहार में उसकी अपनी सीमा होती है। अतः यहाँ भी कोश के 'प्रयोग' और साहित्य के 'प्रयोग' को भिन्न कर देखना होगा। हमारे विचार से यह शब्द उन सभी प्रकार की कविताओं के लिए प्रयुक्त हो सकता है जिन्होंने अनावश्यक रूढ़ियों को तोड़कर, मार्क्सवादी दर्शन के घेरे से निकलकर साहित्य को नयी दृष्टि दी है और परम्परा का विकास किया है। केवल अज्ञेय ग्रुप की कविताओं को ही नई धारा का प्रतिनिधि मानना उचित नहीं है।

छायावादी युग के बाद हिन्दी साहित्य पर दो विदेशी चिन्तको, मार्क्स और फ्रायड का विशेष प्रभाव पड़ा। प्रथम की चर्चा प्रगतिवाद युग के अन्तर्गत हो चुकी है। ऐतिहासिक कालक्रम में इसका प्रथम आना स्वाभाविक था क्योंकि राजनैतिक और सामाजिक क्षेत्रों में इसकी भूमि सन् '३० में तैयार हो चुकी थी। फ्रायड का प्रभाव राजनैतिक एवं सामाजिक आन्दोलनों में प्रवेश न पा सकने के कारण केवल बुद्धिजीवियों तक ही सीमित रहा और उसका प्रसार भी धीरे धीरे हुआ।

फ्रायड मनुष्य को गहराई से समझने के लिए उसे समाज से विच्छिन्न करके देखता है। वह उसके समस्त व्यवहारों के मूल में प्रत्यक्ष तथा अप्रत्यक्ष रूप से यौन-भावना ही समझता है। उसके मत से साहित्य में भी व्यक्ति जितना महत्त्वपूर्ण है उतना समाज नहीं। साहित्य में यौन-विचार से प्रभावित मनोविश्लेषण यही से आरम्भ होता है। इस धारणा ने प्रतिपाद्य वस्तु के रूप को भी प्रभावित किया।

शैली के परिवर्तन में पश्चिम के आलोचकों (जैसे, हरबर्ट रीड) तथा कवियों (जैसे, टी० एस० इलियट) के सिद्धान्त उत्तरदायी हैं।

हरबर्ट रीड का अतिवस्तुवाद (सुपररियलिज्म) कला क्षेत्र में एक नई क्रान्ति लेकर आया। इसने अभिव्यक्ति के समस्त प्राचीन विधानों को अस्वीकार करते हुए मस्तिष्क में असंस्कृत अवस्था में सचित उपकरणों की अभिव्यक्ति को ही कविता का कार्य माना।^१ इस 'वाद' के अनुसार कवि मन की अचेतनावस्था में प्रवेश कर उसके असम्बद्ध विकारों और रूक्ष सवेदनों की ज्यों की त्यों अभिव्यक्ति करे। इस प्रकार अतिवास्तविकता से समन्वय स्थापित करने के कारण ही यह 'अतिवस्तुवाद' कहलाया। अब तक कलाकार इन असम्बद्ध उपकरणों को सुन्दर ढंग से सजाकर प्रस्तुत करता

रहा था। हम इस प्रकार की अभिव्यक्ति के इतने अभ्यस्त हो गए हैं कि जब वे प्रकृत रूप में उपस्थित होते हैं तो बड़े अजीब लगते हैं। कभी कभी तो उनमें परस्पर सम्बन्ध ही दृष्टिगोचर नहीं होता किन्तु कृति के निर्माण काल में कलाकार के चेतन और अचेतन भाव मन का विश्लेषण करते ही उनका नवीन सम्बन्ध समझ में आता है। प्रयोगवादी धारा के प्रवर्तक अपनी कविताओं के सही सही मूल्यांकन के लिए आलोचकों से आशा भी यही रखते हैं कि इनके अन्तरंग अध्ययन द्वारा गुण-दोष विवेचन तक ही आलोचना सीमित नहीं रहनी चाहिये। रचना से आगे बढ़कर रचयिता के मन को परखने की भी आवश्यकता है जो परिवृत्ति से उसका सम्बन्ध, यथार्थ के प्रति उसका रवैया तथा प्रतिक्रिया को जानकर ही हो सकती है।^१

नयी कविता के प्रवर्तकों में एडगर एलन पो का महत्त्वपूर्ण स्थान है। उसके सिद्धान्तों से प्रेरणा लेकर १९ वीं शती के नवम दशक में फ्रांस में प्रतीकवादी आन्दोलन चला, जो रहा तो थोड़े ही दिन किन्तु कविता-इतिहास में अपनी अमिट छाप छोड़ गया। प्रतीकवादियों के हर क्षेत्र में निःसी विचार थे। समस्त प्रतीकवाद युग में रहस्यवाद का सूक्ष्म किन्तु प्रबल स्वर मिलता है। वे गोचर सृष्टि को वास्तविक शाश्वत सृष्टि का मिथ्या रूप मानते थे जिसमें दुःख निराशा, धोखा ही मिलता है। स्वभावतः मिथ्या रूप जगत् से प्रेरित उनकी रचनाओं में 'केवल दुर्बलताओं, नैराश्यपूर्ण विभ्रमों, गुनाहों तथा कुत्सित चेष्टाओं का वर्णन ही अधिक मिलता है।' इसी परम्परा में आगे चलकर टी० एस० इलियट और एज़रा पाउंड हुए जो हिन्दी प्रयोगवादियों के प्रेरणा स्रोत बने। ये विशुद्ध कविता के अनुयायी हैं। इनके मत से कविता की दो मुख्य विशेषतायें हैं—संक्षिप्तता और गद्यवत् पक्तियों की अनुपस्थिति।^२ पुराने और रूढ़िवादी कवि अर्थ की अन्विति के लिए या कविता को साधारण पाठक के भी समझने योग्य बनाने के लिए मध्यस्थ पदों एवं पंक्तियों का प्रयोग करते थे। इनका कविता के प्रभाव या सौन्दर्य बोध से कोई सम्बन्ध नहीं होता। इन्हें हटा देने पर कविता का अनावश्यक कलेवर भी कम हो जायगा और उसका विशुद्ध रूप भी उभर आएगा। हाँ, यह अवश्य है कि उस दशा में वह सामान्य पाठक की समझ के बाहर की चीज़ हो जायगी। कविता के विभिन्न पदों तथा पक्तियों के बीच कल्पनात्मक सम्बन्ध जोड़ना थोड़े से प्रतिभासम्पन्न व्यक्तियों के बस की बात है।

हिन्दी की प्रयोगवादी कविता पर उपर्युक्त विदेशी प्रभाव अंग्रेज़ी जाननेवाले तथा कुछ नया चमत्कार दिखाने की हविस रखनेवाले कवियों के माध्यम से आया। यह कहना कि सभी प्रयोगवादी अंग्रेज़ी के विद्यार्थी रहे और उन पर इसका सीधा

१. अज्ञेय : आधुनिक हिन्दी साहित्य : पृ० ४१

२. कैलाश बिहारी सहाय : कविता और गद्य : अवन्तिका, अगस्त १९५५ : पृ०=५१

प्रभाव पड़ा, गलत होगा। पर साथ ही यह कहना भी गलत होगा कि यह धारा बतौर फैशन के ही आगे बढ़ी। कोई भी विदेशी प्रभाव तब तक जड़ नहीं पकड़ सकता जब तक यहाँ भी उसके अनुकूल भूमि न तैयार हो जाय।

पूँजीवादी आर्थिक व्यवस्था ने उत्पादन का लाभ थोड़े से लोगों के अधिकार में देकर जन साधारण के लिए जीवन की आवश्यकताओं की पूर्ति एक समस्या बना दी। अन्न वस्त्र की कमी ने जीवन के मूल्यों में गहरा परिवर्तन कर दिया जिसका सबसे अधिक प्रभाव मध्यम वर्ग पर पड़ा। निम्न वर्ग एक तो अशिक्षित होने के कारण से उस पर विचार करने में असमर्थ था, दूसरे परिवार के सभी सदस्यों के धनोपार्जन करने और प्रतिष्ठा के वाह्याडम्बरो का खर्च न होने से धनाभाव का अनुभव नहीं करता था। इसके विपरित मध्यम वर्ग में कमानेवाला एक और खानेवाला पूरा परिवार, ऊपर से सफेदपोशी की शान—यह चक्की का निचला पाट था। ऊपरी पाट मेंहीगी और टैक्स था। दोनों के बीच यह वर्ग बुरी तरह पिस गया और पिस रहा है।

विज्ञान की नित्य प्रति की प्रगति में लगभग सभी धार्मिक आस्थाएँ डगमगा रही थी। यह दशा बुद्धिजीवी चेतन वर्ग की थी। समाज का एक बड़ा वर्ग अब भी रूढ़िवादी था जो हर नये क्रम को भय से देखता था। इस रूप में अत्यधिक रूढ़िवादिता और नई चेतना का सघर्ष हो रहा था। नई मान्यताओं को स्थापित करने के सभी प्रयत्न समाज के ऊपरी पूँजीवादी ढाँचे के पुराने और मजबूत होने से असफल हो रहे थे। अतः जनता में एक ओर निराशा, दूसरी ओर घोर व्यक्तिवादिता प्रकट होने लगी थी। नई ज़िन्दगी के लिए छूटपटाहट थी किन्तु वह कैसी हो कैसे प्राप्त हो इसका कोई निश्चित उत्तर न था।

मध्यम वर्ग में शिक्षा के साथ साथ साहित्य का प्रसार हो रहा था किन्तु छायावादी कविता तत्कालीन जीवन से असम्बद्ध होने के कारण से अरुचिकर लगती थी और प्रगतिवादी नीरस। लोगों ने महसूस किया कि कविता ऐसी हो जिसमें कलात्मकता के साथ साथ जीवन की उष्णता हो और जो जीवन को उसकी सम्पूर्णता में घेर ले।

पाश्चात्य साहित्य के सम्पर्क से कवि सम्बन्धी 'माघपन' की धारणा समाप्त हो गई थी एक क्लर्क और मजदूर भी कविता कर सकता है। अतः उसकी कविता में निश्चय ही राजमहल के राग-रग के स्थान पर गली कूचों का वर्णन होगा। उसका सौन्दर्य बोध भी भिन्न प्रकार का होगा। परम्परामुक्त कवि जिस वस्तु को अब तक उपेक्षित करता चला आया था उसी में उसे विशेष सौन्दर्य के दर्शन होते हैं। यह स्वाभाविक भी था। जो वस्तुएँ उसके चारों ओर फैली हुई हैं उन्हें छोड़कर काल्पनिक रंगीन विषयों को वह कैसे ग्रहण करे।

ऋषि दृष्टि ही उन्हें साहित्य-क्षेत्र में भी समता रखने की प्रेरणा देती रहती। इन सबके ऊपर कवि में एक प्रचण्ड अहं के दर्शन होते हैं जो सभी विरोधों का साहसपूर्वक सामना करता है। यह अहं ससार की सबसे बड़ी शक्ति को ललकारता है। यदि कही झुकता है तो केवल जीवन के सहज सत्य के सामने।^१ हमारे विचार से मध्यम वर्ग के प्रत्येक सदस्य में तोत्र अहं विकसित हो रहा है। युगो युगो से पदाक्रान्त व्यक्तित्व अत्याचार की सीमा का अतिक्रमण करने पर जब क्रान्ति का उद्गाता बन बैठता है तो किसी प्रकार का बन्धन नहीं मानता। अहं की वही स्फीत अभिव्यक्ति नई धारा में मिलती है।

इन सबके बावजूद भी यह मानना पड़ेगा कि स्वस्थ साहित्य के निर्माण के लिए जिस भावुक हृदय की आवश्यकता होती है वह प्रयोगवादियों में से बहुत कम के पास दिखाई पड़ता है यदि हो तो साहित्य में उसके दर्शन नहीं होते। सर्वत्र एक कुण्ठा, अनस्थिरता और अनुशासन की कमी दिखाई देती है।

*

*

*

हमारा विश्वास है कि प्रयोगवादी कविता की जितनी वकालत हुई है उतनी शायद ही किसी युग की कविता की हुई हो और वह भी कवियों द्वारा। हाल यह है कि कविता होती है दस पक्तियों की और उसे कविता सिद्ध करने के लिए लिखे जाते हैं दस पृष्ठ। खण्डन-मण्डन की ओर ध्यान न देकर कविगण केवल उच्च साहित्य के सृजन का प्रयास करते रहते तो अच्छा होता। यहाँ हम केवल उन्हीं कविताओं के आधार पर इस नये चरण का विश्लेषण प्रस्तुत करते हैं जो प्रगति की ओर है।

प्रगतिवाद के पूर्व तक काव्यक्षेत्र में जनवादी भावना का स्वर अत्यन्त क्षीण और कभी कभी सुनाई पड़ता था। भावना और परिवेश ये दो किनारे हैं जिनके बीच कविता धारा कभी एक को कभी दूसरे को स्पर्श करती हुई बहती रहती है।^२ कभी ऐसा भी हुआ कि कल्पना की उड़ान में परिवेश पूरी तरह आँखों से ओझल हो गया। ऐसे युग कविता के ह्रास के रहे हैं। प्रगतिवाद में परिवेश पर इतना ध्यान दिया गया कि भावना झूठी हो गई। दोनों किनारों को समान रूप से आप्लावित कर बहनेवाली कविता-धारा उसके बाद आई। उसमें एक ओर मार्क्स, फ्रायड और डार्विन की महान् चिन्ता-परम्परा व्यक्त हुई है और दूसरी ओर दैनन्दिन जीवन का तित्त

१. डॉ० जगदीश गुप्त : नयी कविता, अंक दो, —सम्पादक—डॉ० जगदीश गुप्त :

पृ० २८

२. विजयदेव नारायण साही : नयी कविता, अंक १—सम्पादक—डॉ० जगदीश गुप्त : पृ० ८

अनुभव । परम्परा और निजी अनुभव के आधार पर आज का कवि सहज सत्य को अधिक सरलता एव बल से पकड़ पाता है ।

यह सहज सत्य क्या है ?

नए मनुष्य के अस्तित्व और उसके व्यक्तिगत सघर्ष की सफलता में विश्वास । सामान्य मनुष्य को आज जितनी प्रतिष्ठा और महत्त्व मिलता है उतना पहले कभी नहीं मिला था । इसके साथ मनुष्य समाज के सामूहिक विनाश और निर्माण का प्रश्न आज जितना उग्र और स्पष्ट है पहले कभी नहीं था । सक्रमणशील युग में इतिहास इतना शीघ्र बदल रहा है कि किसी एक मूल्य या मान्यता को पकड़े रहकर लक्ष्य तक नहीं पहुँचा जा सकता । नयी कविता मे समय समय पर दिखाई पडनेवाले अन्तर्विरोधो का यही कारण है । समाज के अनेक पहलुओ में से कोई उसे रुलाता है, कोई हँसाता, कोई आशा बँधाता है, कोई निराश करता है, कोई उसकी सदाशयता मे आस्था दिलाता है, कोई अनास्था । इनमे से किसे वह सत्य समझे किसे झूठ ? कुल मिलाकर वह सबको ग्रहण कर लेता है । इसी से उसमे कभी 'इन सबके प्रति मखौल, कभी क्रोध, कभी शाप, कभी दम्भ और अहं का विस्फोट, कभी शोक-भरी आह, कभी मरण की भावना, कभी आत्म भर्त्सना, कभी किसी दैवी शक्ति के प्रति प्रणति, कभी अपनी प्रिया का क्षण भर ध्यान, कभी यौन परिकल्पना और कभी घोर उच्छ्वलता का आवेग' दिखाई पड़ता है ।

इस युग की सबसे बड़ी देन नये नये विषयों को काव्य क्षेत्र की परिधि में ले आने की रही है । 'तार-सप्तक' में प्रकाशित कविताओ के शीर्षकों—'कुतुब के खण्डहर', 'गेहूँ की सोच', 'एसोसियेशंस', 'चूड़ी का टुकड़ा'—में ही नही कवियों के अपने सग्रहो मे भी 'सन्नाटा' और 'दैनिक' जैसे अति तुच्छ लगनेवाले विषयों पर कविता मिलती है । आज के कवियों को विषयों की खोज नही करनी पड़ती क्योंकि मुख्य वस्तु सत्य है विषय नही । इस बात का विचार ही व्यर्थ है कि अमुक विषय जनता को रुचिकर प्रतीत होगा या अमुक से उसका नैतिक स्तर ऊँचा उठेगा कविता का उद्देश्य मानव जीवन की उसकी पूर्णता मे अभिव्यक्ति है । अतः नगण्य से नगण्य वस्तु भी जीवन की विराट् पृष्ठभूमि पर अपना स्वतंत्र महत्त्व रखती है । 'चूड़ी का टुकड़ा' ससार की तुच्छ वस्तु है किन्तु विरही उसी दर्पण मे जीवन के कितने ही हर्ष विषाद के चित्रों को प्रतिबिम्बित देखकर भाव मग्न हो जाता है । वह उसके जीवन का सत्य है । इसी से मिलते जुलते सत्य दूसरो के जीवन में भी हो सकते है । अतः विशिष्ट वर्ग के व्यक्तियों पर उक्त कविता अभीष्ट प्रभाव उत्पन्न करने में समर्थ

होगी। कवि के लिए इतना ही पर्याप्त है। आज उसका मुख्य उद्देश्य रस-निष्पत्ति न होकर भाव-प्रेषणीयता रह गया है।

नए कवियों की उपर्युक्त दलीले सिद्धान्त रूप में चाहे कितनी ही सुन्दर क्यों न हों व्यावहारिक जीवन में उनसे किसी महान् सत्य की प्राप्ति संभव नहीं है। मानव मस्तिष्क की उत्तम कृति कविता को मकड़ी के जाले में फँसाकर खण्ड खण्ड कर देना किसी दृष्टि से श्रेयस्कर नहीं कहा जा सकता। वादग्रस्त अनेक कविताओं में पूरी कविता बहुत से जुड़े हुए खण्ड चित्रों का समूह होती है। स्वप कवियों ने इस तथ्य को स्वीकार करते हुए उसके कारणों पर भी प्रकाश डाला है। कहते हैं, “एक ओर प्रकट होने के लिए बेचैन यथार्थ उसकी क्षमता को चुनौती देता है। यहाँ तक कि कभी कभी उस चुनौती को ग्रहण करने के दौरान में, कडीशड साहित्यिक रिफ्लेक्सेज बीच में आकर उसके हृदय में आत्म विश्वास की हानि की घटना घटित कर देते हैं। मेरी अनगिनत कविताएँ इस घटना से खण्डित होकर इधर उधर बिखरी पड़ी हैं।”^१ कवि लक्ष्मीकांत वर्मा ने लिखा, “ इस मन-स्थिति के एक छोर पर व्यापक जीवन के तित्त अनुभवों के प्रतिमान हैं और दूसरे छोर पर बौद्धिक जागरूकता है जो जीवन के खुरदुरेपन, नीरस बेतरतीब, अस्त व्यस्त प्रतिमानों को भी एक सौन्दर्यानुभूति प्रदान करना चाहती है। परिणामस्वरूप आज की नयी कविता में उसकी कल्पना और बिम्ब भावना में अधूरे चित्र, अस्त व्यस्त रंग, टूटे विशृंखल भाव उस सौन्दर्य बोध को बौद्धिक और आत्मानुभूति के स्तर पर अर्थ देना चाहते हैं।”^२ यह भी कहा गया कि मनुष्य जैसे जटिल प्राणी की अनुभूतियाँ सरल कैसे हो सकती हैं? ससार जटिल है, मानव-मन में उसकी प्रतिक्रिया उलझी हुई है अतः अभिव्यक्ति भी खण्डित है। पहले कह आए हैं कि प्रयोगवादी कवि का उद्देश्य अपने भीतरी जगत् को ज्यों का त्यों कविताबद्ध कर देना है। विचार जिस शृंखला में मन में उठते हैं उसी शृंखला में शब्दबद्ध होते चलते हैं।^३ उनमें अर्थ की अन्विति सिद्ध करने वाली पक्तियों या पदों को भी जोड़ने की आवश्यकता वह नहीं समझता।

१. गजानन माधव मुक्तिबोध : काव्य की रचना प्रक्रिया : नयी कविता, ४—सम्पादक डॉ० जगदीश गुप्त : पृ० २८

२. नयी कविता : मनोवैज्ञानिक पृष्ठभूमि : नयी कविता, २—सम्पादक डॉ० जगदीश गुप्त : पृ० २०

३. ... हव अंशांकन है सामाजिक परिपाठों में व्यक्ति की मानसिक प्रभाव-क्रिया, वेदना-सवेदना, प्रगति-अ-गति आदि का बिम्ब चित्रण। इन्हीं नाना-भाव-विचार-सवेदना-मिश्रित ‘विशेषों को’ ज्यों का त्यों व्यक्त करने के कारण एक बार अपनी कविताओं को चित्रकला से एक शब्द उधार लेकर ‘इम्प्रेस-निस्ट’ अथवा ‘बिम्बवादी’ शब्द ‘बिम्बवादी’ शब्द से मैंने विशेषित किया था।

—प्रभाकर माचवे : तार सप्तक : पृ० ५०

ऊपर जो बात सिद्धान्त रूप मे कही गई है व्यवहार मे ठीक वैसी नही उतरती। कवि बहुधा कल्पना कर लेता है कि उसकी अनुभूतियाँ उलझी हुई है, मनुष्य काम वासनाओ का पुतला है।^१ ये वासनाये बड़े विचित्र रूप में स्वयं को प्रकट करती है। इनके मूल रूप को मनोविज्ञान के गम्भीर सिद्धान्तों द्वारा ही समझा जा सकता है।^२ अनुभूतियो की जटिलता जहाँ अनिवार्य रूप से आए उससे किसी को शिकायत नही हो सकती किन्तु उसका आरोपण अवश्य ही आपत्तिजनक है।

कला पक्ष

इसी से सम्बन्धित अभिव्यक्ति के माध्यम-भाषा, अलंकारछन्द आदि का प्रश्न है। सच तो यह है कि भाव से अधिक प्रयोगवादी भाषा का विरोध हुआ। छायावादी काव्य मे भाषा की इकाइयाँ अपरिचित नही थी किन्तु यहाँ नयेपन की शुरुआत ही वहाँ से होती थी। शब्द को नये अर्थ से विभूषित करने तक तो गनीमत थी पर जब उलटे-सीधे, छोटे-बड़े टाइप, विराम चिन्ह, बिन्दु, आड़ी-तिरछी रेखा सभी पर अर्थ प्रेषणीयता का बोझ लाद दिया तो बात अवश्य विचारणीय हो गई। भाषा की दुरुहता की पैरवी करते हुए इसके समर्थको ने लिखा, 'यह उसी का दुस्तर कर्तव्य है कि संक्रान्तिकालीन सघर्ष और ध्वंस को छाती पर झेलकर नये युग की आस्था और उसके विश्वास को जन्म दे। फिर इस बदलती हुई परिस्थिति के अनुकूल अपनी अभिव्यक्ति के माध्यम को खोजना भी कवि के लिए अनिवार्य हो उठा है।'^३ बहुधा इसकी सारी जिम्मेदारी समाज की वर्तमान स्थिति पर ही थोपी जाती है। समाज अनेक वर्गों मे बँट गया है। ज्ञान के क्षेत्र में भी विशेषीकरण (स्पेशियलाइजेशन)

१ आधुनिक युग का व्यक्ति यौन वर्जनाओं का पुंज है। उसके जीवन का एक पक्ष है उसकी सामाजिक रूढ़ि की लम्बी परम्परा, जो परिस्थितियों के परिवर्तनों के साथ विकसित नहीं हुई, और दूसरा पक्ष है स्थिति परिवर्तन की असाधारण तीव्र गति जिसके साथ रूढ़ि का विकास असम्भव है। इस विपर्यास का परिणाम है कि आज के मानव का मन यौन-परिकल्पनाओं से लदा हुआ है और वे कल्पनायें सब दमित और कुण्ठित है। उसकी सौन्दर्य चेतना भी इससे आक्रान्त है। उसके सब उपमा यौन प्रतीकार्थ रखते है।

—अज्ञेय : तार सप्तक : पृ० ७६

२. प्रकाशचन्द्र गुप्त : आधुनिक साहित्य का मानवीय दृष्टिकोण : अबन्तिका, फरवरी ५४ : पृ० ४४

३. डॉ० रघुवंश : नयी कविता का सामाजिक परिवेश : नयी कविता, २—सं० जगदीश गुप्त : पृ० १२

की प्रथा चल निकली है। फलत एक वर्ग से सम्बन्धित रचना दूसरे वर्ग के लिए अपरिचिन होगी ही। इससे कलाकार का कार्य और भी कठिन हो गया है। वर्गों में विभक्त सत्य को समग्रता में व्यक्त करने के लिए कवि नये-नये प्रयोगों द्वारा भाषा एवं अभिव्यक्ति को सशक्त बनाता है।^१ शब्दों का नूतन सन्दर्भों में प्रयोग यदि इस मान्यता का परिणाम हो तो हमें कोई आपत्ति नहीं किन्तु किसी भी शब्द से कोई भी अर्थ और खड़ी पड़ी रेखाओं में भी अर्थ व्यञ्जना भरने के प्रयत्न में कवि असफल ही रहा है। हम इसे भाषा का व्यक्तिगत प्रयोग कहते हैं। यही उसकी दुरुहता के लिए अधिक उत्तरदायी भी है। प्रयोगवादियों ने स्वयं भी इसे स्वीकार किया है।

इस पर दूसरे दृष्टिकोण से भी विचार करें। कहा जा चुका है कि ये कवि अपनी दूसरी ही दुनिया में रहते थे। वास्तविक जगत् की परवाह उन्होंने बहुत कम की। वर्ग-विभाजन के साथ न सत्य विभाजित होता है न भाषा। भाषा का वर्गगत प्रयोग सिर्फ कहने की बात है। ज्ञान के विशेषीकरण की तुल्य पर साहित्य में भी भाषा का विशेषीकरण एक मूर्खतापूर्ण बात है। वर्ग विभाजन परस्पर विचार विनिमय के लिए एक सरल भाषा को जन्म देता है न कि दुरुह भाषा को। कुछ नवीन कर दिखाने की शोक ही भाषा के व्यक्तिगत प्रयोग का कारण है। यह सर्वस्वीकृत सत्य है कि भाषा सामूहिक जीवन की देन है तब उसके सामूहिक मूल्य को नष्ट कर देना कहाँ तक युक्ति सगत है। श्री भगवतीचरण वर्मा की यह धारणा है कि प्रयोगवादी कविता मुख्यतः शैली प्रधान कविता रही है बहुत कुछ अशो में सत्य है।^२ हमें तो ऐसा लगता है कि साधना के अभाव में पुराने शब्दों के आवरण को फाड़कर नया अर्थ निकालने में कवियों ने बल प्रयोग किया है जिससे भाषा में अस्त-व्यस्तता फैल गई।

बहुधा यह सुनने को मिलता है कि प्रयोगवादी कविता शुष्क हो गई है। रस को तो ये लोग मानते ही नहीं। ध्वनि के पुराने उपायों को भी काम में नहीं लाते। तुल्य मिलाकर सगीत तत्त्व में किञ्चित् मन-रजन के पक्ष में भी ये नहीं हैं। किसी प्रतीक के द्वारा गम्भीर सत्य का उद्घाटन यदि लक्ष्य नहीं होता तो केवल बिम्बों को सँवारने में ही इनके कवि कर्म की इति श्री हो जाती है। बिम्ब ग्रहण कराने की पद्धति एकदम नई है। चूँकि अभी तक प्रयोग द्वारा वे बिम्ब हमारे हृदय के अधिक निकट नहीं आ पाए हैं इसलिए विचित्र लगते हैं। हम अभी भी परम्परागत चित्रों

१. कृष्णबिहारी मिश्र आधुनिक हिन्दी में प्रयोगवाद . अवन्तिका, जून ५५ :

पृ० ६२४

२. प्रयोगशील कविता : एक परिसवाद—प्रतीक, जून ५१ : पृ० २८

मे ही रस लेने के अभ्यस्त है। टेसू के फूलों का, कोयल के कूकने का और होची का वर्णन हो तो हम बिना प्रयास कह देते हैं कि यह बसन्त ऋतु का वर्णन है। किन्तु उसका वर्णन निम्न शब्दों में—

कोई छः : बजे सुबह सुबह गरम पानी से नहायी हो
खिली हुई हवा आई, फिरकी सी आई चली गयी
ऐसे फुटफाय पर चलते चलते मैंने जाना, कि बसंत आया।^१

मे होता है तो हम चौक उठते हैं। पर किसी बड़े शहर के बीचोबीच जिन्दगी गुजार देनेवाले से कोई पूछे कि उसने कभी कोयल को कूकते सुना है या टेसू के फूल देखे हैं? उत्तर मिलेगा नहीं। उसका अनुभव उक्त उदाहरण के निकट होने से इसी में सवेदनशीलता मिलेगी। यहाँ सम्भव है कि किसी भावना से समाज के बहुत थोड़े व्यक्तियों का तादात्म्य हो सके और एक व्यक्ति की सवेदनाओं को उभारनेवाली कविता भी कविता कहलाएगी किन्तु इसी आधार पर हर प्रयोग को सार्थक सिद्ध करने की चेष्टा करना ठीक नहीं होगा। देखना यह है कि कवि कविता में कितना ईमानदार रहा है। नरेश मेहता की 'वेदना निग्रह रस' नवीन तंत्र की दृष्टि से पूर्ण और 'रस वस्तु' से लबालब भरी होने पर भी सब कालों में सब व्यक्तियों के लिए नीरस रहेगी। इसी प्रकार 'तार सप्तक' की अनेक कविताओं में बुद्धि-प्रक्रिया द्वारा नये अर्थ भरने की चेष्टा में भावना का अचल एक दम छूट गया है। दूसरी और तीसरे सप्तक में क्रमशः कवियों ने इस भूल को सुधारने का प्रयत्न किया है।

प्रयोगवाद युग : कलापक्ष

भाषा की दुरूहता का एक अन्य महत्वपूर्ण कारण है अपरिचित सन्दर्भों का प्रयोग। जनता के सामान्य वर्ग से यह आशा रखना कि वह विज्ञान (स्पेशियलाइज्ड नालेज) के पारिभाषिक शब्दों, अपनी तथा अन्य भाषाओं के ऐतिहासिक शब्दों को जाने और उनके प्रकाश में कविता के गूढ व्यंग्य पर विजय प्राप्त करे, दुराशा मात्र है। यदि यही आशा कवियों से की जाय तो बगलें झाँकने लगेंगे। इधर हमने देखा है गद्य और पद्य दोनों में अंग्रेजी के पौराणिक आख्यानो तथा क्लासिकल साहित्य के पात्रों को अधिक स्थान मिल रहा है। साहित्यकारों को नन्दनवन से अधिक 'ईडन' में अर्थ व्यञ्जना दिखाई पडती है, अवनीन्द्रनाथ ठाकुर के स्थान पर बैनगाग और गोगिन अधिक निकट लगते हैं। स्वयं को प्रयोगवादी न समझनेवालों की दृष्टि अपेक्षाकृत साफ है। वे भारतीय ग्रामों की ओर मुड़े, हर कही दिखाई देनेवाले प्राकृतिक दृश्यों में रमे।

१. (उद्धृत) हिन्दी में प्रयोगवाद : पाटल, जनवरी १९५४ : पृ०७३

शब्द संचय की दृष्टि से इन कवियों ने पर्याप्त उदारता बरती है। सस्कृत, अग्रेजी, तथा उर्दू के प्रचलित शब्द तो लिये ही प्रादेशिक शब्दों का भी प्रचुर मात्रा में प्रयोग किया। इनमें अक्सर वे मिलते हैं जो मूल रूप में साहित्यिक हैं किन्तु अपभ्रंश रूप में ग्राम्य। जैसे, बिस, बिलान, परबत, अमरित आदि। इन शब्दों पर दृष्टि पड़ते ही एक विचित्र-सा अपनापा जाग उठता है।

शिल्प में अप्रस्तुत योजना का महत्त्वपूर्ण स्थान है। प्रगतिवाद युग से ही भाषा की अभिधाशक्ति पर बल देने की चर्चा शुरू हो गई थी। अलकारों का भार कम होने लगा था। इस युग में अधिकतर साम्यमूलक अलकारों का ही प्रयोग हुआ है किन्तु उनमें साम्य का आधार अनेक स्थलों पर इतना सूक्ष्म हो गया है कि कहने भर को ही है। यह छायावाद युग का शेषांश है। हमें प्रयोगवादी शिल्प विधान के मूल में छायावादीतंत्र की सूक्ष्म गति परिलक्षित होती है। प्रगतिवाद से प्रेरित सामाजिक विषमता को व्यजित करनेवाली रचनाओं को छोड़कर अधिकांशतः श्रृंगारी भावना से प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष रूप से आक्रान्त है तथा धर्मवीर भारती की 'तुम्हारे चरण', 'फिरोजी होठ', 'गुनाहों का गीत' कविताओं में तो लगता है जैसे फिर से श्रृंगार काल अविकसित अवस्था में उभर आया है। इनकी अप्रस्तुत योजना में वासना को उभारने के सभी उपकरण उपस्थित हैं। किन्तु जहाँ वस्तु व्यजना नई पद्धति का आधार लेकर आई है वहाँ अत्यन्त चमत्कारी है। जैसे भारती के निम्न मुक्तक की पहली और अन्तिम पक्तियों में—

रख दिये तुमने नज़र में बादलों को साथ कर,
आज माथे पर सरल संगीत से निर्मित अक्षर,
आरती के दीपकों की झिलमिलाती छाँह में
बाँसुरी रखी हुई ज्यों भागवत के पृष्ठ पर।

नवीन उपमानों का पक्ष लेते हुए श्री अज्ञेय ने लिखा है, 'कभी बासन अधिक घिसने से मुलम्मा छूट जाता है।' प्राचीन उपमान अत्यधिक प्रयोग में आने से सौन्दर्यहीन हो गए हैं। प्रियतमा को चम्पे की कली या तारिका की अपेक्षा हवा में लहराती बाजरे की कलगी कहना उसे अधिक अच्छा लगता है। कोयले की खान में काम करनेवाली काली मजदूरनी-सी काली रात कहने में उसे अधिक आनन्द आता है।

नये उपमानों को ग्रहण करने का विरोध हम नहीं करते। नवीन अर्थ व्यजना के लिए यह अत्यन्त आवश्यक है किन्तु यह विचार भी उतना ही आवश्यक है कि कौन सी वस्तु उपमान बनने के योग्य है। उपमान पहले से उठी भावना को और

स्पष्ट और तीव्र करता है। वर्षों के जन सम्पर्क के बाद उसमें यह गुण आता है और जब तक यह सम्पर्क रहेगा उसकी भाव व्यजना मे कमी न आएगी। कोयल की कूक, बहुत दिनों तक वाणी का उपमान बनी रही किन्तु बम्बई जैसे शहर मे जहाँ कौओ की काँव काँव के सिवा और कुछ सुनने को नही मिलता, जहाँ कोयल चिडियाघर मे ही देखी जा सकती है, यह उपमान व्यर्थ हो जाता है। फिल्मी जगत की नायिका मे तुलना करने पर शायद भावना अधिक स्पष्ट हो। तात्पर्य यह कि अज्ञेय जी की 'बाजरे की कलगी' भी जन सम्पर्क से दूर होने के कारण उपमान बनने के योग्य नही है। जो बाजरे तक को न जानते हो वे उसकी कलगी को क्या पहचानेंगे।

उपमेय और उपमान में आकार का साम्य सबसे स्थूल है। गद्य मे इसका प्रयोग अपरिचित वस्तु का बिम्ब ग्रहण कराने के लिए होता है और पद्य मे आकार-सौन्दर्य पर बल देने के लिए। अतः आकार-साम्यमूलक उपमानो मे उपमान उपमेय से अधिक मरस होना ही चाहिये। प्रयोगवादी कविता सर्वस्वीकृत सुन्दर वस्तु मे ही सौन्दर्य नही देखती, बेढगी और कुरूप वस्तु मे भी देखती है। अतः वहाँ सदैव उपमान की सरसता की बात नही उठती फिर भी वस्तु का अधिक व्यापक होना आवश्यक है। पर यहाँ ऐसे उपमानों की लडी की लडी मिलेगी जो व्यापक होने तो दूर रहे समझाने पर भी कठिनता से समझ मे आते है। 'दिल के जामिन के लिए एक और जामिन चाहिए' वाली कहावन पुरो तरह चरितार्थ होती है। लगता है कवि अपनी बहुज्ञता प्रदर्शित कर रहा है कविता नही लिख रहा है। मदन वात्स्यायन की 'नयी परकीया' से कुछ पक्तियाँ द्रष्टव्य है :—

बैगन जैसा

चिकना, चमकता, काला और कसा हुआ,

सर्वत्र एक सा,

उसका छोटा सा लम्ब-गोल मुँह,

एक अकेली बात सा सक्षिप्त है।

दोहे सा, श्लोक सा, सबैया सा, शेर सा,

कोटेशन सा, एपीग्रेम सा,

सूत्र सा, फारमूला सा,

श्री निराला के कुकुरमुत्ता मे इसकी और भी विकट शृ खला के दर्शन होते है। इस प्रवृत्ति का मूल भी छायावादी काल मे पन्त की 'छाया' और 'बादल' जैसी कविताओ से स्पष्ट लक्षित होता है। कुल मिलाकर प्रयोगवाद ने ऐसे बहुत कम उपमान दिये जो साहित्यिक भी हो।

इस कड़ी का अन्तिम विचारणीय विषय छन्द है। लगता है इस युग में मुक्त छन्द के अतिरिक्त और कोई छन्द कवियों को भाया ही नहीं। विषय के अनुरूप होने के कारण इसका ग्रहण उचित है किन्तु मात्र नयेपन के लिये इसका आग्रह अनुचित। श्री गिरिजाकुमार माथुर ने अपने छन्द-विधान के सम्बन्ध में कुछ लिखा है। उन्हीं के शब्दों में, “मुक्त छन्द में अधिकतर मैंने विरामान्त (एन्ड स्टाप) पक्तियाँ नहीं रखी। धारावाहिक (रन-आन) ही रखी हैं। आगत पक्ति के आरम्भ में विगत पंक्ति की ध्वनि सम सगीत उत्पन्न करने के लिए वर्तमान रहने दी है। क्योंकि इसके बिना ध्वनि सामजस्य (सिम्पैथेटिक वाइब्रेशन) उत्पन्न नहीं हो पाता। इसके आगे मुक्त छन्द की निर्माण पद्धति पर प्रकाश डालते हुए लिखते हैं—मुक्त छन्द का मैंने सम्पूर्ण विधान रचा है। मुक्त छन्द को दो भागों में विभक्त किया है, वर्णिक और मात्रिक तथा इनके रूपान्तर वर्णिक में कवित्त के विरामो को उनके रूपान्तर सहित लेकर चला हूँ। यह आवश्यक नहीं रखा कि कवित्त के पूर्ण विरामो पर पक्ति समाप्त हो, किन्तु अर्ध-विराम भी अशुद्ध माने हैं, जब तक वे अनुच्चरित वर्ण (अनएक्सेचुएटेड सिलेबुल) पर समाप्त न होकर उच्चरित (एक्सेचुएटेड) पर समाप्त हो। इस भाँति कवित्त के विरामो को लेकर कितने ही प्रकार की मुक्त छन्द की पक्तियाँ निर्मित की हैं। सबैके विरामो पर स्थित एक नये प्रकार का बहुत सगीतमय मुक्त छन्द लिखा है (आज हैं केसर रग रँग)। एक कविता में एक ही प्रकार का मुक्त छन्द प्रयुक्त होना आवश्यक समझता हूँ। यदि उच्चरित वर्ण-विन्यास (सिलेबुल) से पक्ति आरम्भ हुई हो तो समस्त पक्तियाँ उच्चरित से ही आरम्भ होनी चाहिये। विरामान्त पक्तियों में यह नियम अनिवार्य कर दिया है। धारावाहिनी पक्तियों में भी प्रथम पक्ति का अर्ध-विराम द्वितीय पक्ति में लेने का नियम रखा है। पक्तियों के विरामो की ध्वनि-मात्राये पूर्णतः सम एवं शुद्ध होना आवश्यक समझता हूँ।”^१

इतना बड़ा उद्धरण देने की आवश्यकता इसलिए पड़ी ताकि जो लोग यह समझते हैं कि मुक्त छन्द का कोई नियम नहीं वे अपने भ्रम का निवारण कर लें। हम उक्त नियमों से सहमत नहीं हो सकते हैं किन्तु किसी न किसी नियम का पालन करना अनिवार्य है। नियम का पालन करते समय दोष का रह जाना क्षम्य है किन्तु अनियमितता अपराध है।

कुछ आचार्य कवियों के अनुसार अर्थ की लय ही कविता को कविता मिद्ध करने के लिए पर्याप्त है।^२ यह सत्य है कि ऐसी अनेक कविताये मिलेगी जो एक ही पक्ति

१. तार सप्तक : पृ० ५० व ५१

२. डॉ० जगदीश गुप्त नयी कविता-अर्थ की लय : नयी कविता, ३, सं०—जगदीश गुप्त : पृ०

मे लिखते चले जाने पर गद्य—काव्य सी लगेगी (यद्यपि इस सज्ञा को भी उनके रचयिता सहर्ष स्वीकार करेंगे क्योंकि इसमे भी काव्य शब्द प्रयुक्त हुआ है) या केवल गद्य—सी। तब पक्तियों को तोड़ तोड़ कर लिखने का क्या उद्देश्य? शायद यह कि पाठक को अर्थ ग्रहण मे आसानी हो। एक विचारक का निष्कर्ष है कि जहाँ तक 'फार्म' का सम्बन्ध है, इस कविता तथा गद्य मे कोई अन्तर नहीं रह जाता। उनके मत से भावावेगमय वस्तु ही पक्तियों को काव्यत्मकता प्रदान करती है।^१

क्या हम इन आचार्यों से पूछ सकते है कि लय के बिना कौन सी कृति साहित्य की परिधि मे आ सकती है। किसी भी रचना को साहित्यिक महत्त्व प्रदान करने के लिए अर्थ की लय पहली शर्त है। भारतीय काव्य शास्त्र के अनुसार साहित्य की सभी विधाये दृश्य अथवा श्रव्य काव्य है। तब कविता और साहित्य की अन्य विधाओ को विभक्त करनेवाली सीमा—रेखा यह नहीं हो सकती। इस प्रकार भावावेगमय वस्तु को धारण करने के कारण से गद्य की पक्तियाँ भी गद्य—काव्य की सज्ञा पा जाती है। गद्य काव्य मे गद्य कविता की ऊँचाई तक उठता है। कविता गद्य के घरातल पर नहीं आती। यदि आज की कविता 'फार्म' मे गद्य से भिन्न नहीं है तब उसे कविता न कहकर गद्य—काव्य ही क्यों न कहा जाय। जब पद्य मे लिखी भावावेगमय पक्तियाँ कविता और गद्य मे लिखी पक्तियाँ उपन्यास निबन्ध कही जाने लगी तब अर्थ की लय के अतिरिक्त कोई और तत्त्व ही सामने रहा होगा। यह और कुछ नहीं सगीत तत्त्व था। साहित्य ने भिन्न भिन्न कलाओ से उपकरण जुटाए है। सगीत से उसने नाद—संगति (Composition of the Sounds) ली। मुक्त छन्द के प्रवाह मे नाद—संगति वर्णिक और मात्रिक छन्दो से भिन्न है किन्तु है अवश्य। इस कला मे असमर्थ कवि ही यह कहते सुने जाते है कि कविता श्रव्य काव्य नहीं है। डॉ० जगदीश गुप्त लिखते है, "कविता को केवल शब्द—लय के सहारे पढनेवाला बहुत कुछ खो देता है। इसके विपरीत सही पाठ—विधि उसके सूक्ष्म भावो तथा साकेतिक अर्थो को उभारने में काफी सहायक होती है।^२ यहाँ केवल 'शब्द' पद को हटा कर फिर पढे तो उन्हे अपने अर्थ की लय के ढिँढोरे की निरर्थकता का ज्ञान स्वयमेव हो जायगा। 'अर्थ की लय' और 'भावावेगमय वस्तु' की वैसाखी के सहारे पगु मुक्त छन्द किसी भी दशा में नहीं चल सकता।

*

*

*

प्रयोगवादी कविताओ की आलोचना पर दृष्टिपात कर हम इस प्रसंग को

१. रामस्वरूप चतुर्वेदी : कविता तथा गद्य—कविता : नयी कविता, २, सं०--
जगदीश गुप्त : पृ० २२

२. नयी कविता --३ सं० जगदीश गुप्त : पृ० १०५

सम्पत् करते हैं। मात्र विरोध करनेवालों का यह प्रयास रहा है कि वे इसके लिए केवल उन्हीं कविताओं को छाँटें जो कविता के क्षेत्र से निष्कासित है। जैसे, 'अगर कहीं मैं तोता होता' 'हवा चली' या 'ब्रह्म मुहूर्त'। इसमें आधा दोष सग्रह के सम्पादकों का है जिन्होंने 'किञ्चित् कविता' अन्तर्गत इन्हें रखा। क्या कविता भी किञ्चित् होती है? तब तो उसके अनेक स्तर हो जायँगे। कविता के पूर्ण विकास के लिए जिस स्वतंत्रता की आवश्यकता है वह कवियों को प्राप्त है किन्तु उसके दुरुपयोग से सम्पादकगण रक्षा करे।

विभिन्न ध्वनियों की सोदाहरण व्याख्या

प्रयोगवाद ने हर क्षेत्र में जिस स्वतंत्रता की घोषणा की उससे उत्साहित होकर अनेक शुद्ध गद्य-लेखक भी कविता की ओर आकर्षित हुए। किन्तु यह धारा युग की अनिवार्य आवश्यकता थी इसका ऐतिहासिक महत्त्व है इस पर पूर्व पृष्ठों में विचार हो चुका है। इसका सबसे बड़ा प्रमाण यही है कि छायावाद और प्रगतिवाद के लब्ध प्रतिष्ठ कवियों ने भी अपनी रचनाओं द्वारा इसका समर्थन किया। पन्त की 'आवाजद' 'कावे' 'सोनजुही' 'आह यह धरती कितना देती है' 'कौए' 'बतखे मेढक' शीर्षक कविताएँ निराला की 'कुकुरमुत्ता' कविता और 'नये पत्ते' काव्य-संग्रह तथा दिनकर का 'सीपी और शंख' काव्य-संग्रह इस नयी चेतना से ही ओतप्रोत है। अन्य धारा में बहनेवाले कवियों का भी इस धारा में सम्मिलित होना यह सिद्ध करता है कि उन्होंने युग परिवर्तन को लक्षित कर स्वयं को भी उसके अनुरूप ढालने का प्रयत्न किया। छायावादी और प्रगतिवादी कवियों के बीच आ गई दीवार एकाएक ढह गई। अतः इस युग की कविताओं को चुनते समय कृति की प्रकृति पर ही अधिक ध्यान दिया गया है। प्रगतिवाद युग में भी इसका विचार किया गया था पर वहाँ कार्य अपेक्षाकृत सरल था। कवि स्वयं चाहे जिस सिद्धान्त का माननेवाला हो हमने देखा यह है कि कृति किस चेतना से अनुप्राणित है। क्षण जीवी 'मूडो' को अभिव्यक्ति देनेवाली कविताओं पर अन्य कोई नियम लागू नहीं हो सकता। इसीलिए अन्य युगों के विपरीत यहाँ हमको 'गीति-काव्य' के स्थान पर 'विविध-काव्य' शीर्षक देना पड़ रहा है। इसके अन्तर्गत मुक्तक गीति और पद्य-निबन्ध सबका समावेश किया गया है। प्रबन्ध-काव्य का विभाग अलग ही रहा।

विविध-काव्य में ध्वनि विवेचन

लक्षणामूला ध्वनि

पदगत अर्थान्तर संक्रमित वाच्य—

कर फँलाने से जो मिलता

इन्द्रासन सुख-स्वर्ग अमरता

खण्डहर भी तो एक बार उसके बैभव पर मुस्काता है
नर होकर कर फँलाता है।^१

अन्तिम पक्ति मे 'नर' सम्बोधन व्यजनागर्भित है। मुख्यार्थ का स्वतः बाध नहीं है किन्तु वक्ता (कवि) के अभिप्राय मे बाध है। प्रत्यक्ष खडे पुरुष को नर कहने का विशेष कारण होना ही चाहिये। यहाँ 'नर' पर सामान्य अर्थ को छोड़कर पुरुषार्थी कर्मठ, नारी सुलभ दुर्लभता का विरोधी तथा साहसी के अर्थ मे सन्नमित हो गया है। इस नवीन अर्थ के साथ ही शेष वाक्य की अर्थ-सगति बैठती है। ध्वनि है—अपने पुरुषार्थ के बल पर प्राप्त धन से ही व्यक्ति का सम्मान होता है भीख माँगकर नर की काया को लज्जित मत कर।

तुम थे नहीं।

सिर्फ माटी की मूरत

क्या

माटी की मूरत थी।^२

कविता का शीर्षक एकलव्य है। लक्ष्यबेध मे पारंगत एकलव्य के पास जब द्रोणाचार्य गुरुदक्षिणा स्वरूप दाहिने हाथ का अँगूठा माँगने पहुँचते है तो उसे बड़ा आश्चर्य होता है। द्रोणाचार्य द्वारा निराश लौटा दिये जाने पर एकलव्य उनकी मिट्टी की मूर्ति को आगे रखकर अभ्यास करता था। मूर्ति क्या एक मिट्टी का लोदा रहा होगा किन्तु उसकी भक्ति भावना इतनी प्रबल थी कि उसको उसी मे साक्षात् गुरु के दर्शन होते थे। जो न केवल अकर्मण्य भाव से एक स्थान पर स्थिर रहते हुए अपितु क्रियाशील होकर शिक्षा भी देते थे। वह अपना सर्वस्व मूर्ति के आगे समर्पित कर चुका था। अतः द्रोणाचार्य द्वारा गुरुदक्षिणा की माँग अवश्य ही दुखदायी घटना थी। वह सोचता है 'क्या वह मिट्टी की मूर्ति सचमुच मिट्टी की मूर्ति ही थी जो मेरे बलिदान को न समझ सकी।' 'माटी की मूरत' समस्त पद के प्रथम प्रयोग के पूर्व 'सिर्फ' शब्द उसके अर्थ को 'निष्प्राणता' 'तुच्छता' 'व्यर्थता' आदि गुणो मे सीमित कर देता है। कहावत है 'भैस के आगे बीन बजाये भैस खड़ी पगुराय।' वही दशा एकलव्य की हो गई। जिसे सब कुछ अर्पित किया वही उससे अनभिज्ञ रहा। ध्वनि है कि क्या मेरा अब तक का समस्त त्याग निष्ठा सब व्यर्थ रहा इससे एकलव्य का खेद व्यजित होने के कारण से यह भाव-ध्वनि का भी उदाहरण है।

पदगत अत्यन्त तिरस्कृत वाच्य—

प्राणों पर ज्वालागिरि पलकों पर सिन्धु लदा
सिर चकराता छाती पर सौ मन पत्थर है।

१. नीरज : लहर पुकारे : पृ० ३९

२. कीर्ति चौधरी तीसरा सप्तक : पृ० ८५

मत इन्हें हटाओ रहने दो मैं कहता हूँ
हल्का होने से भारी होना बेहतर है।^१

उदाहरण को प्रथम दी पक्तियों से 'ज्वाला गिरि' 'सिन्धु' और 'सौ मन का पत्थर' पदों में लक्षणा की सहायता से चमत्कार उत्पन्न हो गया है। कवि जीवन की सार्थकता के लिए दुःखमय जीवन का वरण करता है। वह विरही नहीं है वरन् दूसरे के दुःख से दुखी है। ज्वालागिरि की प्रचण्ड अग्नि ठोस से ठोस पदार्थ को भी पिघला देती है किन्तु बाहर से कुछ पता नहीं लगता। अतः ज्वालागिरि का अर्थ हुआ इतना प्रबल दुःख कि दृढ़ से दृढ़ व्यक्ति को भी करुणा विगलित कर दे। दूसरे पद में पलकों का सम्बन्ध सिन्धु से है। सिन्धु विपुल जल-राशि के लिए प्रसिद्ध है। चाहे उससे से कितना ही जल उलीचा जाय वह रिक्त होनेवाला नहीं। अतः पलकों पर सिन्धु का तात्पर्य है अश्रुओं के निरन्तर बहते रहने पर भी आँखों का पानी सूखने वाला नहीं है। इस वाक्य का सौन्दर्य इस बात में है कि पलके सिन्धु के लिए सीमा बन गई है। अर्थात् दुःख के आवेग में आँसू उमड़ते तो है पर व्यक्ति उन्हें गिरने नहीं देता। ये पलकों में ही उलझकर रह जाते हैं। दोनों पदों से कवि की अत्यन्त सहनशीलता व्यक्त है।

दूसरी पक्ति में भी 'सौ मन पत्थर' में मुख्यार्थ बाध से लक्षणा का विषय है। वैसे 'सौ मन' पद में भी लक्षणा है। इसका आशय यह नहीं कि सौ मन तुला तुलाया है। जैसे हजार कहने से अगणित का बोध होता है उसी प्रकार सौ मन कहने से बहुत भारी पीस डालनेवाले भार का बोध होता है। उक्त प्रयोग 'छाती पर भार होना,' 'छाती पर पत्थर होना' आदि प्रयोगों का रूपान्तर है जिनमें चिन्ता-भार की ध्वनि मिलती है। अतः यहाँ अर्थ होगा दूसरों के अकल्पनीय दुखों का चिन्ता भार। इससे भी कवि की अत्यन्त सहनशीलता व्यक्त है—

ओ मेरे अफसर

तुम्हारी एक लाइन ने मेरे जीवन की कविता को

निरर्थक कर दिया

बोव जिन्दगी में मैं एकाएक विधवा हो गया।^२

अन्तिम पक्ति में 'विधवा' पद लक्षणा का नवीन प्रयोग है। 'सरकारी कारखाने के कर्मचारी की चिन्ता' शीर्षक कविता का कथ्य है 'अफसर एक कर्मचारी को निकाल देता है सरकारी कारखाने से निकले व्यक्ति को देश में कहीं काम नहीं मिल सकता।

१. श्री हरि : नयी कविता, अंक १ : सम्पादक . जगदीश गुप्त : पृ० ५७

२. भदन वात्स्यायन . तीसरा सप्तक

प्रायवेट कम्पनियों भी उसको काम देने मे हिचकती है। इसका अर्थ हुआ अब उसका शेष जीवन बेकारी मे कष्टो मे बीतेगा। ऐसे जीवन को सर्वतिरस्कृतावस्था को वह 'विधवा' पद से व्यजित करता है। पुरुष विधवा नहीं हो सकता दूसरे इसका सम्बन्ध मरने से है न कि काम छूटने से। अतः अभिधेयार्थ का बाध स्पष्ट है। पति की मृत्यु से स्त्री के कष्टमय जीवन का कारण है उसका बेसहारा हो जाना। पति एक प्रकार से उसका भाग्य है, सहारा है, समाज में प्रतिष्ठा का साधन है। कष्ट की सबसे बड़ी बात यह है कि हिन्दू स्त्री दूसरा विवाह नहीं कर सकती। परिणामस्वरूप उसका शेष जीवन दुखो मे ही बीतता है। ठीक यही दशा सरकारी कारखाने से निकले कर्मचारी की हो जाती है। नौकरी उसके जीवन का सहारा है, समाज मे प्रतिष्ठा का साधन है। इस प्रकार 'विधवा' शब्द 'वि-धव' अर्थ को पूर्णतया त्याग कर आश्रय हीनता का अर्थ देता है जिससे कर्मचारी का शेष अन्धकारमय जीवन व्यग्र है।

सभी जगह

जो शास्ता है जो बागडोर थामे है उसकी बीठ मंद है—

आँखों पर चढ़ा हुआ मोटा चश्मा जो

प्रायः धूमिल भी होता है।'

पूर्व उदाहरणो की भाँति यहाँ भी 'मन्द दीठ' 'मोटा चश्मा' और 'धूमिल' की लाक्षणिकता तात्पर्यार्थ—बाध से सिद्ध होता है। शास्ता की दृष्टि वास्तव मे मन्द हो वह दूसरी बात है किन्तु यह इतिहास का उदाहरण नहीं है। मन्द दृष्टिवाला अधिक दूर तक नहीं देख सकता। दृष्टि जितनी मन्द होगी चश्मा उतना ही मोटा होगा और यदि वह भी धूमिल हो तो बात जहाँ की तहाँ रह जाती है। इसके अतिरिक्त मन्द दृष्टिवाला बिना चश्मे के असहाय हो जाता है। शास्ता का ऐसी स्थिति मे होने का मतलब है करोड़ों लोगों के जीवन का आपत्ति मे पड़ जाना। लाक्षणिक पदो के आधार पर पंक्तियों का अर्थ होगा—'सभी जगह शासन की बागडोर सँभालनेवाला। व्यक्ति मन्द बुद्धि है। वह राज कार्य दूसरो की सहायता से चलाता है। ये सहायक भी स्वार्थ भावना से स्पष्ट नहीं देख पाते, सही सही मूल्यांकन नहीं कर पाते। अपत्तियों में आज के स्वार्थी शास्ताओ के हाथ मे जनता का अन्धकार पूर्ण भविष्य व्यग्र है।

उठा निराला उन काले मेघों का स्वामी

बोला — "कोई बात नहीं है

बड़े बड़ों ने हार दिया है कन्धा यदि तो

मेरे ही कन्धों पर होगा
अपने युग का गंगावतरण ।^१

निराला जी की प्रशस्ति में लिखी गई इन पंक्तियों में उनका युगप्रवर्तनकारी रूप व्यंग्य है। गंगावतरण एक पौराणिक आख्यान है। उसकी पुनरावृत्ति नहीं हो सकती। मुख्यार्थ बाधित होने से लक्षणा का विषय है। गंगावतरण मर्त्यलोक के कल्याण हेतु था किन्तु उसके प्रबल वेग को संभाले कौन। इसकी शक्ति एक मात्र शिव में थी। नए युग में नयी कविता के भाव और शिल्प विधान का रचनात्मक कार्य द्वारा समर्थन करने का साहस सबसे पहले निराला ने दिखलाया। सभी कठोर आलोचनाओं के आघात को सहकर उन्होंने नये कवियों का मार्ग प्रशस्त किया। भावी पीढ़ी का कल्याण करने के कारण निराला शिव के समान हुए। 'गंगावतरण' पद पौराणिक आख्यान के सन्दर्भ को पूर्णतया त्यागकर कल्याणकारी धारा के प्रवहमान होने के अर्थ में नई कविता से सम्बद्ध हो गया। पदगत लक्ष्यार्थ की सहायता से निराला का साहसिक एव युग प्रवर्तनकारी रूप व्यंग्य है।

वाक्यगत अत्यन्त तिरस्कृत वाच्य—

ओ मेरे अफसर
तुम सरकारी अफसर हो तुम्हारा काटा पानी नहीं
माँगता
कानून की दरार से तुमने गोली चलाई
और मुझे चुपचाप सुला दिया
अपने फाइलों के जंगल में ले जाकर
तुमने मुझे कत्ल कर दिया ।^२

'सरकारी कारखाने के कर्मचारी की चिन्ता' शीर्षक कविता की चर्चा कर आए हैं। इसमें कुछ बड़े सुन्दर मुहावरों का प्रयोग हुआ है। प्रयोगवादी कविता की यह अपनी विशेषता है। मैथिलीशरण गुप्त आदि ने भी मुहावरों का प्रयोग किया है किन्तु उर्दू शब्दावली का हिन्दी सस्करण तैयार करने में मुहावरों का सारा सौन्दर्य नष्ट कर दिया है। इधर उनके शुद्ध रूप की रक्षा हुई है। किसी जहरीले साँप की भयकरता का वर्णन करते समय कहा जाता है कि उसका काटा पानी नहीं माँगता फौरन मर जाता है। अफसर के साथ इस मुहावरे का सम्बन्ध जोड़ने से मुख्यार्थ का पूर्ण बाध है। लक्ष्यार्थ है—अफसर तुम जिसको निकालते हो उसकी कही सुनवायी

१. धर्ममवीर भारती : ठन्डा लोहा : पृ० ५५

२. मदन वात्स्यायन : तीसरा सप्तक : पृ० १६३

नही होती। संसार की कोई शक्ति उसकी आजीविका रूपी प्राण शक्ति नहीं लौटा सकती। इससे आजकल के अफसरों की क्रूर नीति व्यग्य है।

‘चुपचाप सुला देना’ तात्पर्यार्थ बाध से मुहावरा बना है। इसमे मरनेवाले की असमर्थता और घात की निश्चयात्मकता लक्ष्यार्थ है। यहाँ उसका अर्थ है ‘तुम्हारी कलम से मेरे आजीविका रूपी प्राणो का हरण हुआ है। मैं किसी से अपील भी नहीं कर सका। अब भी मैं किसी से कुछ नहीं कह सकता। उस पर कौन विश्वास करेगा। अन्तिम पक्ति का लक्ष्यार्थ है—‘मैं बेकार हो गया हूँ।’ सब वाक्यों से कुल मिलाकर मध्यम वर्ग की दयनीय स्थिति व्यग्य है।

सखि फागुन क्या आया बन पर हलद चढ़ गई।^१

विवाह के कुछ दिन पहले वर-वधू के शरीर पर हल्दी और तेलमला जाता है। वैज्ञानिक कारण चाहे कुछ हो या न पर सामान्य धारणा यही है कि इससे शरीर की कान्ति बढ जाती है वर-वधू सुन्दर लगने लगते हैं। विवाह निकट है इसके सकेत मात्र के रूप मे ही इसका महत्व रह गया है। ‘हल्दी लगना या चढना’ वाक्य अब यही अर्थ देता है। ‘बन पर हलद चढ़ गई’ वाक्य मे बन की समस्त वनस्पति को वधू मानना पडेगा। वनस्पति जैसी वस्तु पर हलद नहीं चढ सकती। हलदी चढने से शरीर पीला हो जाता है। पीलेपन की कान्ति से शरीर सोने जैसा दमकने लगता है। इन्ही सब बातों का वनराजि का आरोप हुआ है। चारों ओर नए नए अंकुर फूट निकले है। फूल खिले हुए है उनमे बहुते से पीले वर्ण के भी होंगे इससे बन पर नयी कान्ति आ जाने का आभास मिलता है। चारों ओर हर्षमय वातावरण है। ऐसा लगता है मानों बन में विवाहोत्सव मनाया जा रहा हो। सम्पूर्ण पक्ति से वसन्तागम की सूचना ध्वनित होती है।

तुम्हारे पापा और ताऊ ने
उन रेशम के गुच्छों को
चाँद के चेहरे को
कलेजे के टुकड़ों को
अपने मढ़े काले कठोर बूटों से
ठोकर मार मार कर
पटक पटक कर चुप कराया।^२

कविता का शीर्षक है नये साल पर। इसके पूर्वार्द्ध में कवि सेनाओं के उल्लास पूर्ण प्रयाण का वर्णन करता है। उत्तरार्द्ध में उनके नृसंस कर्मों की वीभत्सता का।

१. नरेश मेहता : नयी कविता : अंक १ : स०—जगदीशगुप्त : पृ० ३६

२. हरिमोहन : बही पृ० ७४

उदाहरण के कुछ वाक्यों में परस्पर विरोध स्पष्ट है। कोमल बच्चों को ठोकर मार मार कर पटक-पटक कर चुप कराना असंगत है। अतः चुप कराने में अर्थ बाध है। लक्षणा से चुप कराने का अर्थ होगा हमेशा के लिए चुप कर दिया मार डाला। इससे सेनाओं के विजित देशों पर अत्याचार और वृहत्तर अर्थ में युद्ध-सम्भ्यता की हीनता ध्वनित है। युद्ध के माध्यम से राज्य-विस्तार किसी देश की उन्नति नहीं सांस्कृतिक अवनति का द्योतक है।

प्यास जीवन की तड़प थक कर कहीं सो जायगी।^१

कवि कमल को सम्बोधित कर कहता है कि पंक से विच्छिन्न होकर ऊपर उठकर कमल अधिक दिनों तक जीवित नहीं रह सकता। शीघ्र ही उसका विकास रुक जायगा और तब प्रकृति की अन्य शक्तियाँ भी उसे योग देना बन्द कर देंगी। अग्रेजी काव्यशास्त्रानुसार यहाँ विशेषण विपर्यय अलंकार होगा। इसमें विशेष्य का विशेषण ऐसे विशेष्य से सम्बद्ध किया जाता है जिसमें वह गुण कभी नहीं हो सकता। दोनों का सम्बन्ध लक्षणा से ही सिद्ध हो सकता है। तड़प थक कर सो जाने का गुण जीवन की प्यास पर आरोपित है। पुष्प में जीवन की प्यास प्रतीकात्मक है। सो जाने पर मनुष्य की प्रगतिशील क्रियायें एक हो जाती हैं। अतः पुष्प के सम्बन्ध में अर्थ होगा—उसके विकास की सब क्रियायें रुक जायँगी। इससे उसके भावी ह्रास, मृत्यु की ध्वनि मिलती है।

अभिधामूला असंलक्ष्यक्रम ध्वनि

प्रगतिवाद-युग के अध्याय में इसी प्रसंग की चर्चा में स्पष्ट कर आए हैं कि अनेक कविताओं की भाव व्यञ्जना के लिए तत्कालीन सामाजिक राजनैतिक तथा अन्य परिस्थितियों को पृष्ठभूमि में रखना आवश्यक है। प्रयोगवादी धारा में वृत्ति के अन्तर्मुखी हो जाने से यह पृष्ठभूमि कई खण्डों में विभक्त हो गई। व्यक्तिवादी कविता के स्वर को व्यक्तित्व की आधार-भूमि पर ही समझा जा सकता है। आरोपित हो या स्वाभाविक व्यक्तित्व उलझा हुआ अवश्य है। इसमें उकताहट, टीस, खीझ, आक्रोश, दया, करुण सभी कुछ है जो बहुधा एक साथ अभिव्यक्त होने के लिए दबाव डालते हैं। ऐसी कवितायें कम मिलेंगी जिनमें आद्योपान्त एक ही 'मूड' व्यक्त हुआ हो।

रस-ध्वनि के लिए विभाव अनुभाव सञ्चारी आदि सब उपकरणों के वर्णन की प्रथा बहुत पहले उठ चुकी थी भाव-ध्वनि के स्वरूप में भी निश्चित परिवर्तन आ

गया । इस परिवर्तन की ओर पूर्व पृष्ठो मे सकेत किया जा चुका है किन्तु वहाँ उसके अभिव्यक्ति पक्ष को ही हमने लिया था क्योंकि उस समय तक भी अनुभूति के स्रोत बाहर थे । अनुभूति के उपकरणों की सूक्ष्म और आन्तरिक स्थिति ने भाव के अनुभूति पक्ष मे भी परिवर्तन उपस्थित कर दिया । कल्पना मे ही किसी के प्रति अनुराग या द्वेष-भाव अनुभव करने की क्रिया ने भावों को विचित्र स्वरूप दिया ।

प्रयोगवादी कविता की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि बहुत कम कवियों ने उधार खाते से अपना कोष भरने का प्रयत्न किया । प्रत्येक भाव स्थूल या सूक्ष्म पर कवि की अपनी छाप है । इस धारा की सबसे बड़ी शर्त भी यही है कि कवि अपने मन की चेतना के सभी सत्यो मे गहरा उतरे और अनुभूतियों को मूल रूप मे उपस्थित करने का प्रयत्न किया । अपने तई इतनी अधिक निष्कपटता बहुत कम युगों मे बरती गई । यही कारण है कि प्रत्येक मन स्थिति को अंकित करने के प्रयत्न मे अनेक ऐसे भाव मिले है जिनका न नामकरण हुआ है न सरलता से हो सकता है । उनका मूल चाहे जहाँ रहा हो किन्तु समाज में उनके अस्तित्व को अस्वीकार नहीं किया जा सकता । धर्मवीर भारती की 'डोले का गीत' ऐसी ही रचना है ।

भारतीय समाज मे परकीया नायिका का चाहे मान न रहा हो, रस-प्रसंग मे भी उज्ज्वल भाव आभास मात्र ही रह जाता है किन्तु साहित्य मे इसके वर्णन की कमी नहीं है । शृंगार रस के आधे उदाहरण इसी को लेकर लिखे गए है । लोकगीतों मे भी इसके पर्याप्त उदाहरण मिलते है । उर्दू शायरो का यार कुछ भिन्न विशेषता लिए परकीया नायिका ही है ।

'डोले के गीत' मे हमे फारसी परम्परा का प्रभाव परिलक्षित होता है । भारतीय साहित्य मे नायिका का विरह ही अंकित हुआ है जब कि फारसी परम्परा मे नायक के विरह वर्णन पर ही बल दिया गया है । इधर विदेशी प्रभाव से एक प्रथासी चल पडी है कि प्रेम तो करना पर विवाह से कन्नी काट जाना । यह कल्पना करना कि प्रेमिका का विवाह किसी दूसरे से हो जाय । विवाह के पश्चात् सच्चा प्रेम वह पूर्व प्रेमी से ही करती चली जाय किन्तु अपनी मनःस्थिति कभी प्रकट न होने दे । सिनेमा के कथानको ने इस सयोग को अधिक प्रश्रय दिया । इसमे कवि का कौन सा भाव व्यक्त होता है कहना कठिन है । शायद यह प्रेम काव्य और त्याग का मिश्रण है ।

विचारणीय युग की कविता मे भाव की नवीन अभिव्यक्ति का एक और कारण है—रागात्मक तत्त्व को बौद्धिक माध्यम से व्यक्त करने का प्रयत्न । विषय और काव्यानुभूति के बीच बुद्धिगत सम्बन्ध पाठक को भी विचार करने के लिए बाध्य

करता है। एकाएक उसके हृदय का स्पर्श नहीं करता। प्रयोगवादी कवि पाठको से यही आशा करते हैं तथा इसी को लक्ष्य कर काव्य-रचना करते हैं।^१

प्रकाशक तत्त्वों के दृष्टिकोण से वर्ण-प्रकाश्य ध्वनि का नितान्त अभाव है। मुख्य बात यह कि आज का कवि सिद्धांत को पूरी तरह भूलकर काव्य-रचना करने बैठता है। कवियों पर काव्य-शास्त्र का नहीं स्वयं कविता का प्रभाव है। इसलिए कुछ ध्वनियों का प्रायः अभाव है। कुछ तो येन केन प्रकारेण चमत्कार मात्र उत्पन्न करना चाहते हैं। कुछ तंत्र के गोरख धन्वे को छोड़कर एक भाव की अभिव्यक्ति के लिए पूरे प्रबन्ध की अपेक्षा रखते हैं। यह प्रबन्ध पद्य-निबन्ध भी विचार के भार से इतना बोझिल होता है कि रसात्मकता का कही पता ही नहीं चलता। वर्ण प्रकाश्य ध्वनि शुद्ध रूप से असलक्ष्यक्रम होती है। तब भला बौद्धिक कविता से उसका मेल कैसे बैठता। दूसरे जिन नानाविध भावों की व्यञ्जना प्रयोगवाद में हुई है उनके लिए किसी निश्चित वर्ण की प्रधानता की वकालत नहीं की जा सकती। स्थायी भावों में विशेषतः रति उत्साह और क्रोध ही वर्ण-चयन की अपेक्षा रखते हैं। इनके संचारियों पर भी यह नियम लागू हो सकता है किन्तु स्वतंत्र भावों की अभिव्यक्ति में अर्थ और रचना पर ही निर्भर रहना पड़ता है।

पद प्रकाश्य—

ओ काल देव ।

पर मैं जो निष्कासित हूँ

प्रताड़ित हूँ

घृण्य हूँ

क्या करूँगा इनका ?^२

नचिकेता अपने पिता द्वारा प्रताड़ित होकर यमराज के पास पहुँचता है। पिता यदि प्रसन्नता से भेजते तो और बात थी किन्तु उन्होंने 'तुझे यम को दूँगा' क्रोध में कहा था। पिता के प्यार से वंचित होने का दुःख ही उसे अपने विषय में उक्त

१. आज के युग में बुद्धिजीवी मनुष्य के लिए यह सम्भव नहीं है कि वह यथार्थ की अपेक्षा कर दे या संवेग से पराजित सौन्दर्यबोध से पूरी तरह अपना समझौता कर ले। उसे अब ऐसे सौन्दर्यबोध की अपेक्षा होने लगी है जिसमें उसकी भावात्मक सत्ता के साथ साथ उसके बौद्धिक व्यक्तित्व का भी सन्तुलित समावेश हो...विचार संयुक्त भावाभिव्यक्ति द्वारा मानव व्यक्तित्व के प्रति अधिक आत्म-विश्वास उत्पन्न हो यही आज की कविता का वास्तविक लक्ष्य है।

—जगदीश गुप्त : नयी कविता अंक ३ सं०—जगदीशगुप्त : पृ० ५

२. मलयज : नयी कविता

विशेषणो के प्रयोग के लिए बाध्य करता है। 'निष्कासित' और 'प्रताड़ित' पदो से भी 'दैन्य' भाव का किञ्चित् सकेत मिलता है किन्तु 'घृण्य' पद ही उसकी पूर्ण व्यंजना मे समर्थ है भाव पदार्थ के ग्रहण के साथ ही प्रकाशित होता है इसलिए असलक्ष्यक्रम ध्वनि का विषय है।

वर्ण प्रकाश्य—

मृग-जल से छल-छल कर पल छिन
विकल कराह रहा प्यासा मन
बरसो घन बन मंदिर मगन मन मुस्काए जीवन तृण तृण में
अब तो ले लो प्राण ! शरण में ।^१

साधक अपनी दीन अवस्था का वर्णन करने के पश्चात् आराध्य से विनय करता है कि अब मुझे शरण मे ले लो। विनय के वाक्य मे 'तो' पद्यांश दीनता की उस चरमता की ओर सकेत करता है जब और दुख सहने की शक्ति नही रह जाती। बिना उसके दैन्य की व्यंजना असम्भव थी।

तृप्ति में आकण्ठ उमड़ी डूबती थी मृगशिरा जब
आग छाती में दबाए भी रहा मैं देवता तब
तुम पिपासा की बुझन का एक क्षण दे दो न मुझको
एक क्षण दे दो न मुझको ।^२

जीवन की अतृप्ति-अग्नि मे कवि झुलस गया है। जितना वह सह सकता था सहा। जलन असह्य हो जाने पर देवता से एक क्षण के लिए तृप्ति प्रदान करने का अनुरोध करता है। 'एक क्षण' की पृष्ठभूमि मे 'न' पदांश से अत्यधिक विनम्रता एवं दीनता व्यंग्य है। 'न' पदांश की ध्वनि का प्रकाशक है। इसका प्रमाण यही है कि इसको हटा देने से आजकल भिखारियो जैसी दान की अधिकार भावना झलकने लगती है। अनुरोध में अधिकार नही दाता की कृपा-दृष्टि पर आस्था प्रकट होती है।

वाक्य प्रकाश्य—

कड़ा करके जी कमर कस चल पड़ा था उस दिवस अम्लान
बंचितों के स्वत्व संगर मे चढ़ाने एक निज का दान ।^३

पहली पक्ति मे धृति संचारी भाव है। अधिकार-बंचितो द्वारा किये जानेवाले युद्ध मे योग देना न्याय कर्म है। जहाँ विवेक पूर्ण कर्म से बल का प्रदर्शन हो वहाँ

१. नीरज : लहर पुकारे : पृ० १७

२. अंचल : कविताएँ—१९५७ : सं०—सुरेन्द्र चतुर्वेदी—रामबहादुर मुक्त : पृ० १

३. भारत भूषण अग्रवाल : तार सप्तक : सं०—अज्ञेय : पृ० ३५

उत्साह भाव होता है। युद्ध की भयकरता किसी को निराश अनुत्साहित भी कर सकती है। ऐसे अवसर पर फिर से धैर्य धारण करना 'धृति' है। युद्ध हो रहा है। 'जी कड़ा करने' से मन की पहले की अस्थिरता 'अम्लान' से कार्य के न्यायपूर्ण होने से विश्वास और 'कमर कसने' से कार्य करने की अमता का बोध होता है। इस तरह सपूर्ण पक्ति में 'धृति' भाव की ध्वनि है। पहले से युद्ध के वातावरण के कारण उत्साह स्थायीभाव तथा उक्त भाव संचारी कहलाएगा।

हो न जिसकी साँझ ऐसा प्राण कोई भोर दे दो
फिर पड़े मुड़ना न ऐसा पंथ का बस छोर दे दो
रोज़ और जाने के नियम से थक गया हूँ
क्यों न अपने पास ही थोड़ा सदा को ठौर दे दो।^१

ससार में चाहे सुख हो चाहे दुःख उसे भोगने के लिए जन्म और मरण के दुःख भोगने ही पड़ते हैं। बार बार ससार में आने जाने के कष्टों से कवि की आत्मा दुखी हो गई है। दुःख का एक कारण यह भी है कि जितनी देर आत्मा शरीर के पिंजरे में रहती है वह अपने प्रिय से दूर भी रहती है। इसलिए उसका अनुरोध है कि परमात्मा उसे मुक्ति दे दे। ससार से विमुखता व्यग्य होने से 'निर्वेद' भाव ध्वनित है।

सुनकर कानी का दिल हिल गया
काँपे कुल अंग
दाँयीं आँख से
आँसू भी बह चले माँ के दुःख से।^२

कविता का कथ्य अत्यन्त सक्षिप्त है। कानी अपनी माँ को किसी से यह कहते सुन लेती है कि कानी होने से उसका विवाह कैसे हो सकता है? भविष्य की आशका से कानी काँप उठी और असमर्थता से आँसू बह चले। दोनों के मिश्रण से 'दैन्य' भाव व्यग्य है। भाव किसी एक पद या पदांश से न होकर सम्पूर्ण वाक्य से प्रकाश्य है।

आज है अचरज यही अत्यन्त
उस महा आरम्भ का हा क्षुद्र ऐसा अन्त।
दूर है मजिल अभी मेरी बड़ी ही दूर
किन्तु मैं तो बीच में ही आज थक कर चूर
गिर पड़ा हूँ राह पर।^३

१. नीरव : सीप : पृ० ७

२. निराला : नये पत्ते : पृ० १०

३. भारतभूषण अग्रवाल : तार सप्तक : सं०—अज्ञेय : पृ० ३५

मानसिक व्यथा और शारीरिक रोग आदि के कारण उत्पन्न दुर्बलता ग्लानि कहलाती है। इसके अनुभाव है—विवर्णता अंगों की शिथिलता और आँखों से चौध आना। सर्वत्र इन अनुभावों की व्यजना नहीं हो सकती। केवल वाणी से भी कोई मन की दुर्बलता व्यक्त कर सकता है। किसी आदर्श को प्राप्त करने में असमर्थ होकर भी इस भाव की अनुभूति हो सकती है। उक्त उदाहरण में 'मजिल' पद उद्देश्य के लिए प्रयुक्त हुआ है। थककर चूर हो जाने से मानसिक श्रम से व्यथा और राह पर गिर पड़ने से निष्क्रियता की अवस्था वर्णित है। इस तरह अन्तिम तीनों पक्तियों में वाक्य प्रकाश्य ग्लानि भाव ध्वनि है।

प्रबन्ध प्रकाश्य—

फागुन की शाम

घाट के रास्ते
उस बैसवट से
एक पीली सी चिड़िया
उसका कुछ अच्छा सा नाम है
मुझे पुकारे।
ताना मारे
भर आएँ आँखड़ियाँ।
उन्मन ये फागुन की शाम है।

घाट सी सीढ़ी तोड़ फोड़ कर बन-तुलसा उग आई
झुरमुट से छन जल पर पड़ती सूरज की परछाँयाँ
तोता-पंखी किरनों में हिलती बाँसों की टहनी
यहीं बैठ कहती थी तुमसे सब कहनी अनकहनी
आज खा गया बछड़ा माँ की रामायण की पोथी।
अच्छा अब जाने दो मुझको घर में कितना काम है।
इस सीढ़ी पर यहीं जहाँ पर लगी हुई है काई
फिसल पड़ी थी मैं फिर बाँहों में कितनी शरमाई
यहीं न तुमने उस दिन तोड़ दिया था मेरा कंगन
यहाँ न आऊँगी अब जाने क्या करने लगता मन।

लेकिन तब तो कभी न हममें तुममें पल भर बनती।

तुम कहते थे जिसे छाँह है मैं कहती थी घाम है।

अब तो नींद निगोड़ी सपनों सपनों भटकी डोले
कभी कभी तो बड़े सकारे कोयल ऐसे बोले

ज्यों सोते में किसी विषैली नागन ने हो काटा
मेरे संग संग अक्सर चौक चौक उठता सन्नाटा
पर फिर भी कुछ कभी न जाहिर करती हूँ इस डर से
कहीं न कोई कह दे कुछ ये ऋतु इतनी बदनाम है ।
ये फागुन की शाम है ।^१

इन पक्तियों में जिस प्रेम का वर्णन है वह साहचर्य जन्य है, ठीक वही जो गोपियों का कृष्ण के साथ था। अतः इसमें अनौचित्य नहीं माना जा सकता। यदि कोई कहे कि विवाह के पूर्व स्त्री पुरुष का प्रेम ही अनुचित है तो वह मनुष्य के सहज स्वभाव का अपमान करता है। आचार्य शुक्ल ने पूर्वानुराग की चर्चा में प्रत्यक्ष दर्शन का भी उल्लेख किया है किन्तु उनका तात्पर्य अनेक वर्षों के साहचर्य से नहीं है। हमारे विचार से साहचर्य पूर्वानुराग का जितना स्वाभाविक और उचित कारण है उतना दर्शन नहीं हो सकता। क्षणिक दर्शन से हृदय की समस्त वृत्तियाँ प्रभावित नहीं हो सकती। हाँ सौन्दर्य आदि से वासना जागृति हो तो हो।

इस कविता की नायिका और कृष्ण भक्त कवियों की गोपियों में विरह की केवल अभिव्यक्ति का अन्तर है अनुभूति का नहीं। गोपियों को खुलकर अपने विरह प्रदर्शन का साहस इसलिए भी हो गया था क्योंकि वे समूह में थीं। परस्पर दुःख बाँट लेती थीं। यदि अकेली राधा की यह दशा होती तो उसके विरह का क्या रूप होता नहीं कहा जा सकता। दूसरे भक्ति का रग चढ जाने के कारण हम उसकी अधिक आलोचना नहीं कर सकते। आधुनिक विरहिणी यदि आँसुओं से गाँव को बहा नहीं देती, हर समय प्रियतम का नाम रटती नहीं रहती, उन्माद की दशा में नायक का वेष नहीं धारण कर लेती तो उसके प्रेम में न्यूनता नहीं समझनी चाहिये।

उक्त पक्तियों में शृंगार रस का विप्रलम्भ पक्ष व्यंग्य है। नायक आलम्बन विभाव है। अनेक वर्षों के सहचरण के कारण 'रति' स्थायी भाव है। घाट के रास्ते पर पड़नेवाले बसवट की पीली चिड़िया को देखना और उसका बोलना, घाट की टूटी फूटी दशा और सुबह सुबह कोयल का बोलना उद्दीपन विभाव है। 'यही' पद से विशेषतः प्रकट स्मृति (स्मृति सचारी के दो स्थल हैं—हिलती बाँसों की टहनी को देखकर कहनी अनकहनी बातों की स्मृति आई और काई लगी सीढी को देखकर पूर्व स्पर्श के सुख एव स्नेह में होने वाले लड़ाई झगडों की स्मृति) चिड़ियों के बोलने पर आँखें भर आने से 'दैन्य' 'यहाँ न आऊँगी से विषाद (विषाद का कारण यह है कि कंगन टूटने जैसी साधारण बात पर मैं उनसे लड़ पड़ी थी शायद इसी कारण

नायक रूठ गया हो) कोयल के बोल को सुन व्याकुलता अनुभव करने से व्याधि और उन्माद सचारी भाव व्यग्य है। अनुभाव है आँसू बहाना, नीद न आना, कभी पलक लगना भी तो कोयल की बोली सुनते ही चौक चौक उठना। इस तरह विभाव अनुभाव और सचारियो द्वारा पुष्ट होकर रतिभाव विप्रलभ शृंगार मे पुष्ट हो गया है।

रचना प्रकाश्य—

घहरता हिमवान से यह प्रलय-पारावार
उमड़ा है।
अरे हिमवान उतरा है
प्रलय लेकर।
कि आया अन्त दुनिया का—
धरा घँसती।
क़हर है।
गगन का यह तरगायित विमंथित क्रोध
नियति का क्षोभ उच्छृंखल विघूर्णित
रौर प्रलयकर विनाशी गति
ज़हर का रंग मटमैला।
न कोई माँ न कोई बाप
अराजकता। अंधेरा।
आर्तनाद।^१

ध्वनि की रचना प्रकाश्यता में वैदर्भी आदि रीति अथवा सघटना के समास पर विचार किया जाता है। व्यजन ध्वनियो की परस्पर सम्मिलित ध्वनि भी अपना अलग अलग प्रभाव डालती है। वर्ण प्रकाश्य ध्वनि में वर्णों की अलग अलग ध्वनियो का विचार किया जाता है और सामासिक पदावली मे उनके सम्मिलित प्रभाव का। यहाँ पर भी देश काल और पात्र का विचार अनिवार्य है। भाव के आलम्बन के स्वतन्त्र वर्णन मे सामान्यतः परम्परागत सघटनो का प्रयोग होता है।

आधुनिक युग मे समास के उक्त भेद ही समाप्त हो गये है और व्यजन ध्वनियो के उक्त चमत्कार की प्रथा भी समाप्त हो गई है। बुद्धि प्रधान पाठक व्यंजन के स्थूल सौन्दर्य से उतना चमत्कृत नहीं होता। उसे लगता है जैसे कवि उसकी भावुकता का अनुचित लाभ उठा रहा है। वह और गहरे पैठकर स्वरों के सूक्ष्म सामंजस्य से उत्पन्न अर्थ मे सहायक प्रभाव को प्राप्त करना चाहता है।

प्रस्तुत उदाहरण में बाढ़ का वर्णन करते हुए नदी के चौड़े हो गये पाट के विस्तार का बोध कराने के लिए प्रथम पक्ति में अनेक स्वर-ध्वनियों का समावेश है। पूर्वार्ध की अन्तिम दो पक्तियों में स्वर-ध्वनि और व्यंजन-ध्वनि के मेल से कगारों के ढहने की भयंकरता व्यक्त है। उत्तरार्द्ध की प्रथम दो पक्तियों में द्वित्व वर्ण के प्रयोग 'ओ-अ' तथा 'उ-अ' के मिश्रण से भयंकर तरंगों के आघात का आभास मिलता है। अन्तिम तीन पक्तियों में फिर स्वर-ध्वनियों द्वारा व्यवस्था के विशृंखलित होकर फैल जाने का आभास है। इन सबका समवेत स्वर आर्तनाद में डूबकर भयानक रस की निष्पत्ति करता है।

यहाँ 'न कोई माँ न कोई बाप' और 'आर्तनाद' द्वारा अनुभावों का वर्णन है धरा का घँसना, पानी का घहराना, गगन का गरजना आदि उद्दीपन विभाव भी रस-निष्पत्ति में सहायक हैं किन्तु इन सबके ऊपर रचना की विशिष्टता ही भाव को पुष्ट करने में अधिक सहायक हुई है।

दिव्य अतिथि बह मनुज देह धर
आया फिर से मर्त्य बन अमर।

देखो देखो आँखें भर
कैसा रहस्यमय ईश्वर
देखो हे आँखें भर
कैसा सुन्दर ईश्वर।^१

इन पक्तियों में कवि के अपने भाव की ही व्यंजना हुई है। धर्म में आस्थावान कवि पन्त मनुज की अमरता में भी विश्वास करते हैं। मनुज ईश्वर का प्रतिरूप है अतः उसका मूल स्वभाव ईश्वर का स्वभाव ही है। मानव योनि में परमात्मा के प्रत्यक्ष दर्शन बालक में होते हैं। उसके जन्म पर मानवात्मा के दिव्य दर्शन कर कवि को अत्यन्त हर्ष हुआ है। भावावेग में विशेषतः हर्ष और आश्चर्य में शब्द की पुनरावृत्ति होती है। इन पक्तियों में 'देखो' पद की आवृत्ति से सचमुच ऐसा लगता है मानों कवि आनन्द विभोर होकर दूसरों को दिव्य दर्शन करने के लिए बुला रहा है।

वर्ण प्रकाश्य—

बादल घेर घेर मत बरस कि मेरे लाज बसन डूबे
रह रह काँपे हिया हवा में खुले खेत में धान
आँखों में परदेसी काँपे, रोम रोम में बान
याद का बाँध उठा है टूट कि विरह के ये छन डूबे।^२

१. पन्त : स्वर्ण किरण : पृ० ९६

२. रामदरस मिश्र : कवितायें—१९५७। सं० सुरेन्द्र चतुर्वेदी—रामबहादुर सिंह
मुक्त : पृ० ७१

इन पक्तियों मे रति भाव की व्यजना करनेवाले अनेक वाक्य हैं। ध्यान देने की बात है कि रचना और वर्ण प्रकाश्य ध्वनियों में मात्र समास और वर्ण ही व्यंग्यार्थ को प्रकाशित नहीं करते। पदार्थ की सहायता अवश्य लेनी पडती है। समास तथा वर्ण की महत्ता भाव को विशेष रूप से ग्रहण कराने मे सहायक होने में है। यहाँ अन्य उपकरणो के रहते हुए भी 'बसन', 'बान' और 'छत' पदो मे 'न' वर्ण की कोमलता से रति भाव की विशेष प्रतीति होती है।

ब्रजभाषा शृंगार और डिगल वीररस के अधिक उपयुक्त कहने से उनमें बहुधा प्रयुक्त होनेवाले वर्णों की प्रकृति की ओर ही सकेत होता है। 'ण' के स्थान पर 'न' का प्रयोग ब्रजभाषा की प्रकृति है। उसकी यह विशेषता आधुनिक कवियों ने शृंगारिक वर्णनो मे ली। इसके अतिरिक्त लोकगीतो की धुन पर ग्राम्य वातावरण पैदा करने के लिए लिखे गए गीतो और कविताओ मे भी ऐसे प्रयोग मिलते है। कवि भवानी प्रसाद मिश्र की यह अपनी विशेषता है।

(क) भाव-ध्वनि—उद्बुद्धमात्र स्थायी भाव—

नही तेरे चरणों में

कानन का सौन्दर्य लूट कर,

सुमन इकट्ठे करके,

धो सुरभित नीहार कर्णों से—

आंचल में मैं भर के,

देव ! आऊँगा तेरे द्वार !

किन्तु नहीं तेरे चरणों में दूँगा वह उपहार !

खड़ा रहूँगा तेरे आगे

क्षण भर मैं चुपका सा,

लख कर मेरे कुसुम जगेगी—

तेरे उर मे आशा,

देव ! आऊँगा तेरे द्वार !

किन्तु नहीं . .

तोड़ मरोड़ फूल अपने में

पथ में बिखराऊँगा,

पैरों से फिर कुचल उन्हें, मैं

पलट चला जाऊँगा !

देव ! आऊँगा तेरे द्वार !

किन्तु नहीं . . .

क्यों ? मैंने भी तेरे हाथों

सदा यही पाया है -
 सदा मुझे जो प्रिय था उसको
 तूने ठुकराया है ।
 देव ! आऊँगा तेरे द्वार !

किन्तु नहीं
 शायद आँखें भर आये-
 आँचल से मुख ढक लूँगा
 आँखों में, उर में, क्या है, यह
 तुम्हें न दिखने दूँगा !
 देव आऊँगा तेरे द्वार ! १

आचार्यों के मतानुसार किसी प्रकार का अनौचित्य रसाभास या भावाभास का कारण है। क्रोध का आलम्बन गुरु अथवा कोई अन्य मान्य व्यक्ति होने से क्रोध भावाभास अथवा रौद्र रसाभास होगा। सप्सार में देव से परम मान्य व्यक्तित्व और किसका होगा। प्रस्तुत उदाहरण में स्वयं कवि क्रोध का आश्रय है। 'देव' आलम्बन विभाव है। उसका अब तक का व्यवहार याद कर क्रोध उद्दीप्त होता है अतः स्मृति सचारी है। अर्पण करने के लिये लाए गए फूलों का तोड़ना-मरोड़ना बिखेरना और अन्त में पाँवों तले रौद कर लौट जाना अनुभाव है। भाव की पुष्टि के लिए पूर्ण सामग्री उपस्थित होने पर भी सब क्रियाएँ भविष्य कालिक होने से उद्बुद्ध मात्र क्रोध स्थायी की प्रतीति होती है। अन्त में पाश्चात्ताप के वर्णन से भी रस परिपारक में बाधा पडती है। किन्तु काव्य-शास्त्र की परम्परागत मान्यतानुसार आलम्बनगत अनौचित्य होने से यह उदाहरण क्रोध भावाभास का होगा।

यदि चर्चा को यही समाप्त कर दिया जाय तो आधुनिक कविता के प्रति अन्याय होगा। इसकी कुछ चर्चा पूर्व पृष्ठों में हो चुकी है। प्रश्न है कि क्या आज भी अनौचित्य की पुरानी परिभाषा ही बनी रहेगी? पहले राजा ईश्वर का प्रतिनिधि समझा जाता था अब राजाओं का अस्तित्व ही नहीं है। प्रकृति के जिन तत्त्वों को अब तक 'देवता' समझकर पूजा जाता था वे जड़ पदार्थ बन गए हैं। यहाँ तक कि स्वयं ईश्वर की स्थिति बड़ी डाँवाडोल है। वर्षों तक एक समय आधा पेट खाकर जीनेवाला व्यक्ति यदि ईश्वर की सत्ता को अस्वीकार कर समाज की अर्थमूलक व्याख्या करता है तो इसमें अश्चर्य क्या? आज ईश्वर को चुनौती देना न भयप्रद बात है न अपराध। व्यक्तिवादी भावना व्यक्ति को सर्वोपरि मान देती है। हमारे विचार से आज अनौचित्य का विचार कारण को विशेष आधार मानकर होना

चाहिए न कि आलम्बन को । जीवन भर ससार की घृणा लाछना तथा प्रताडना सहने के बाद भी यदि व्यक्ति ईश्वर को ललकारने से घबराता रहे तो उसकी महत्ता का पता कहाँ लगेगा ?

भाव के अनौचित्य का दूसरा आधार उसकी अभिव्यक्ति का प्रकार है । पुरुष छोटे लडके को क्रोध मे छड़ी से भी मार सकता है पर उसके बडे हो जाने पर डाँटना ही काफी होगा और पत्नी से जरा गम्भीर होकर ही बात करने पर क्रोध का पता लग जायगा । इसी प्रकार पुत्र पिता पर नाराज होने पर घर से निकल जाने की धमकी दे तो क्रोध की पूर्ण अभिव्यक्ति समझनी चाहिये । अतः अभिव्यक्ति की दृष्टि से भी उक्त उदाहरण के अनौचित्य की परीक्षा करे । 'देवता' के प्रति कवि की पूज्य भावना पूर्णतया लुप्त नहीं हुई है किन्तु वह यह भी प्रकट कर देना चाहता है कि देवता भक्त की हर इच्छा को ठुकराकर भी यह आशा न करे भक्त उसका कोप भाजन बनने के डर से पूजा करता चला ही जायगा । फूलो को पाँव तले रौद कर और बिना पूजा किये ही लौट जाकर औचित्य की सीमा का उल्लघन किये बिना ही कवि ने अपना क्रोध व्यक्त कर दिया है । वह मूर्ति को तोड़ने फोड़ने की बात करता तो अवश्य अनौचित्य समझा जाता ।

इन्ही सब कारणो से उक्त उदाहरण मे हम क्रोध भाव व्यग्य मानते है न कि भावाभास ।

हमारी धारणा है कि उन कविताओं मे भावाभास माना जाना चाहिये जिनमे कवि अपनी प्रिया को आलम्बन मानकर अनेक प्रकार की शृंगारिक चेष्टाओं का वर्णन करता है किन्तु आलम्बन का कोई निश्चित स्वरूप सामने नहीं आ पाता । कभी प्रिया इतने विराट् रूप मे सामने आती है कि उसकी कल्पना भी नहीं हो सकती । इसी कारण कविता हृदय को गुदगुदा कर रह जाती है भाव-मग्न नहीं कर कर पाती । कवि अचल द्वारा रचित 'आज बरसते बादल दिन काटे न कटे ।'^१ शीर्षक कविता उदाहरण स्वरूप ली जा सकती है । छायावादी शैली से प्रभावित अनेक कविताओ मे रस या भाव का आभास मात्र मिलता है । इसका कारण है आलम्बन की काल्पनिकता । यदि वह सत्य भी है तो कल्पना से इतना सूक्ष्म तथा आदर्श बना दिया जाता है कि धरती की मासलता नष्ट हो जाती है । कवि दिनकर की 'सात कवच'^२ कविता भी इसी कोटि मे आती है । इसका कथ्य है 'अपनी प्रिया मोहिनी के यात्रा पर जाने के पहले कवि उसको चुम्बनों का कवच पहिनाता है ताकि वह कही भी जाय सुरक्षित रहे । सभोग शृंगार के सभी उपकरण प्रस्तुत हैं । मोहिनी

१. वर्षान्त के बादल : पृ० ७६

२. सीपी और शंख : पृ० ४५

आलम्बन विभाव है। अन्तिम रात्रि उद्दोषन विभाव है, भविष्य के प्रति 'आशंका' संचारी है और कवि का व्याकुल होकर सब अगो को चूमते जाना काँपना अनुभाव है। किन्तु मोहिनी क्या है? चुम्बनो का कवच कैसे उसकी रक्षा करेगा? ये सब प्रश्न भाव के सहज शुद्ध परिपाक में बाधक है।

क— प्रधानतया व्यंजित संचारी भाव —

चूड़ी का टुकड़ा

आज अचानक सूनी सी संध्या में
जब मैं यों ही मैले कपड़े देख रहा था
किसी काम में जी बहलाने
एक सिल्क के कुर्ते की सिल्बट में लिपटा
गिरा रेशमी चूड़ी का छोटा सा टुकड़ा
उन गोरी कलाइयों में जो तुम पहिने थीं
रंग-भरी उस मिलन-रात में
मैं वैसा का वैसा ही रह गया सोचता
पिछली बातें
दूज-कोर-के उस टुकड़े पर
तिरने लगीं तुम्हारी सब लज्जित तस्बीरे
सेज सुनहली
कसे हुए बन्धन में चूड़ी का झर जाना
निकल गई सपने जैसी वे रातें
याद दिलाने रहा सुहाग-भरा यह टुकड़ा।^१

कवि स्वयं भाव का आश्रय और उसकी पत्नी आलम्बन है। क्षण भर के लिए यहाँ स्मृति से पुष्ट शृंगार रस का आभास होता है। किन्तु कविता के आरम्भ में कवि की उदासी विरहजन्य ही मानने का कोई प्रमाण नहीं है। इसके कई कारण—अकेलापन, भावी चिन्ता, कार्य में असफलता—हो सकते हैं। चूड़ी के टुकड़े को देखकर अतीत जीवन की स्मृति में मग्न हो जाना उस टुकड़े के माध्यम से पति-पत्नी के अगाध स्नेह की ओर सकेत है। उसके आगे यदि अभिलाषा चिन्ता उद्वेग आदि का भी सकेत होता है तो रस की अवस्था मानी जा सकती थी। अतः यहाँ स्मृति ही प्रधानतया व्यंजित है।

पीके फूटे आज प्यार के पानी बरसा री !
हरियाली छा गई हमारे सावन सरसा री !

* * *

फिसली सी पगडन्डी खिसली आँख लजीली री
इन्द्रधनुष रंग रंगी आज मैं सहज रंगीली री
रुनझुन बिछिया आज हिला-डुल मेरी बेनी री
ऊँचे ऊँचे पैग हिंडोला सरग-नसेनी री
और सखी सुन मोर बिजन बन दीखे घर सा री !^१

यह हर्ष भाव-ध्वनि का उदाहरण है। यहाँ हर्ष का वातावरण तैयार किया गया है। हास्य का कोई आलम्बन नहीं है। हर्ष मन की स्वाभाविक वृत्ति की उन्मुक्त अभिव्यक्ति है। आचार्यों ने अभिलषित वस्तु की प्राप्ति से उत्पन्न सुख को हर्ष कहा है। अभिलषित वस्तुओं की गणना में देवता पति गुरु स्वामी की प्रसन्नता प्रिय समागम इच्छित वस्तु की प्राप्ति दुर्लभ धन का लाभ और पुत्र-जन्म आदि की गणना की है। उपर्युक्त व्यंग्य हर्ष अभीष्ट वस्तु की प्राप्ति की कोटि के अन्तर्गत आएगा। इसका तर्क होगा—ग्रीष्म की भयकरता से व्याकुल वर्षा की इच्छा रखना। किन्तु इससे वर्षा के स्वाभाविक सौन्दर्य का महत्त्व नहीं रहता। इस ऋतु का वातावरण ही हर्ष को उद्बुद्ध करनेवाला है। अतः यह प्रधानतया व्यजित संचारी भाव का उदाहरण है।

एक टक घूर रहें मुझको बस दीवारें
जी करता उन पर जा यह मत्था दे मारें
चित्ला कर गूँजों से पत्थर को थरा दें
घेरी खामोशी की दीवारें बिखरा दें।
इन मुर्दा महलों की सीमारें हिल जाएँ
इन रोगी स्थालों की सीमाएँ घुल जाएँ
अन्दर से बाहर आ सदियों की कुठाएँ
बहुत बड़े जीवन की हलचल से मिल जाएँ।^२

आधुनिक युग में नये से नये विषयों को आलम्बन बनाया जा रहा है, जिसका यह एक सुन्दर उदाहरण है। निन्दा या अपमान द्वारा प्रेरित 'इसका क्या कर डाल' वाली चित्तवृत्ति उग्रता है। क्रोध ही अपनी प्रचण्डता के अभाव में उग्रता कहलाता

१. भवानीप्रसाद मिश्र : दूसरा सप्तक : सं०—अज्ञेय : पृ० १७

२. कुँवर नारायण : तीसरा सप्तक : सं०—अज्ञेय : पृ० २४२

है। यह शास्त्रीय विधान है। इसके कारण भी क्रोध के कारणों की तुलना में साधारण होते हैं। प्रचण्डता के और कम होने से मौन, अथवा कटु भाषण में अभिव्यक्त होनेवाला भाव अमर्ष है। यो कहे अमर्ष क्रोध की कोमलावस्था है।

हमारे विचार से इन सबकी व्यवस्था देश काल और पात्रानुसार होनी चाहिये। आचार्यों ने भावादबोधन के कारणों पर ही विचार किया आश्रय की परिस्थिति पर नहीं। जो अधिक महत्त्वपूर्ण है। भाव की आन्तरिक स्थिति में कोई परिवर्तन हुए बिना भी आश्रय की पात्रता उसकी अभिव्यक्ति में महान अन्तर उपस्थित कर देती है। बात यह है कि आचार्यों ने पात्रों के निश्चित वर्ग कर दिये थे। सभी नाटकों के पात्र उन वर्गों के अन्तर्गत आ जाने से भाव-व्यञ्जना में कोई अन्तर नहीं आता था। सीधे जीवन से संवेदनाओं को लेकर साहित्य में अभिव्यक्ति देनेवालों पर सिद्धान्त ज्यों का त्यों लागू नहीं होता। मध्य युग में भी जब जीवन अपेक्षाकृत कम जटिल था यदि निन्दा अपमान आदि साधारण अपराधों से उत्पन्न बदला लेने की भावना को उग्रता कहेंगे तो इसी बात पर क्षत्रियों के वश के वश नष्ट हो जाने पर भी लड़ते चले जाने की भावना को क्या कहेंगे ?

उपर्युक्त पक्तियों में कवि अपने चारों ओर बिखरी उदासी खामोशी तथा नीरस वातावरण से परेशान है। समस्त छायावाद और प्रगतिवाद में लगता है जैसे किसी ने उसे कैद कर दिया हो। उसका जी करता है जोर से चिल्ला पड़े और खामोशी की दीवारें टूट जाँय। यहाँ भी आश्रय के मन की भावना है—इस अन्तस् को जकड़ देनेवाले वातावरण का क्या कर डाले ? अतः इन पक्तियों का व्यंग्य 'उग्रता' भाव है।

मदन वात्स्यायन की 'स्वस्ति मेरी बेटी'^१ कविता वात्सल्य भाव की सुन्दर रचना है। समस्त छायावाद और प्रगतिवाद में लगता है वात्सल्यभाव शून्य हो गया है। (हाँ सुभद्रा कुमारी चौहान ने इस ओर अवश्य स्तुत्य प्रयास किया है।) नई धारा की यह देन विशेष महत्त्व रखती है। इसी विषय पर श्री वशीधर पडा की एक रचना उल्लेनीय है।

सूना घर

बोलो तो क्यों चुप हो
ओ अखबारो
फटी किताबो
पड़े खिलौनो
कन्धे के नन्हें से टुकड़ो

टूटे शीशो
 रेशम के पतले कटपीसो
 क्यों चुप हो
 कुछ डोलो तो
 अरी रबर की भोली गुड्डो
 ओ तस्वीरो
 बरतन - भांडो
 कागज़ पत्तो
 खून खून करती नैनमटकको
 बाहर निकलो
 जाकर खेलो
 दौड़ लगाओ
 झगड़ा लाओ
 कामकाज से मुझे हटाओ
 मार के भागो
 मोटर से मुझको धबराओ
 क्यों बैठी हो
 चलो न बाहर
 शोर मचाओ
 सिर के ऊपर छत उठाओ
 अरी शीशियो
 ढक्कन ढूँडो
 नहीं उठोगी
 सब कुछ जहाँ तहाँ है
 कोई तनिक न हिलता
 क्योंकि गई है गीता-सूता
 मामा के घर ।^१

बाल बच्चो के चले जाने पर उनसे सम्बन्धित प्रत्येक वस्तु उनकी याद दिलाती है। दीवारो पर वे ही कोयले के निशान बाल बच्चो के चले जाने पर जिन पर कभी उन्हें मारा था अब दिखाई पड़ते ही उदास बना देते हैं। यहाँ स्मृति से पुष्ट वात्सल्य रस व्यग्य है। जीवन की साधारण से साधारण घटना पर भी दृष्टिपात करनेवाले

कवि हृदय पर इन् अमर क्षणों की छाप न पड़े ऐसा कैसे हो सकता है। ऐसी कविताओं का महत्त्व यही है कि सन्तान के प्रति लिखी जाने के कारण ये मानवीय संवेदनाओं के प्रति ईमानदार है। इसी प्रकार देश आदि अन्य आलम्बनों को लेकर इस युग में 'यादों' की बाढ सी आ गई है।

नयी अभिव्यजना प्रणाली में अज्ञेय द्वारा रचित आत्म समर्पण भाव के लिये 'यह दीप अकेला'^१, खीझ के लिए 'सबेरे सबेरे'^२, उत्साह के लिए 'जनाह्वान'^३; श्रीमती कीर्ति चौधरी की 'अनुपस्थिति'^४ उदासी के लिए, स्मृति तथा उत्साह के लिए भवानी प्रसाद मिश्र की 'घर की याद'^५ और 'आशागीत'^६; निर्वेद के लिए राजेन्द्र यादव कृत 'एक मनः स्थिति'^७ तथा जुगुप्सा एव भय के अनेक चित्रों के लिए हरि मोहन की 'नये साल पर'^८ कविताएँ उल्लेखनीय हैं।

(ख) भावाभास—

पूछते हैं मेघ "क्या बसन्त आ गया?"

हँस रहा समीर "वह छली भुला गया!"

किन्तु मस्त कोपलों सलज्ज सोचतीं—

हमें कौन स्नेह-स्पर्श कर जगा गया?

वही ऋतुराज आ गया।^९

जड़ प्रकृति में चेतना का आरोप कर परस्पर प्रेम सम्बन्ध स्थापित करना छायावाद युग की परम्परा है। उसी का अनुसरण करते हुए कवि ने इन पक्तियों में बसन्त ऋतु में कोपलों के विकसित होने का आलंकारिक वर्णन किया है। बसन्तागम पर चतुर्दिक वातावरण कुछ का कुछ हो जाता है। कोपलों का अब तक लुप्त रहना उनकी निद्रावस्था थी। प्रकट होना जाग्रतावस्था है। प्रश्न है उनको जगाया किसने? कोपलों ने नींद में भी उस स्नेह स्पर्श को पहिचान लिया है। 'वही' पद

१. बावरा अहेरी : पृ० ६२

२. हरी घास पर क्षण भर : पृ० ३९

३. तार सप्तक : सं० अज्ञेय : पृ० ७७

४. तीसरा सप्तक : सं० अज्ञेय : पृ० ९२

५. गीत फरोश : पृ० १३८

६. वही पृ० १३१

७. नयी कविता—३. सं० जगदीश गुप्त : पृ० ६५

८. नयी कविता १ . सं०—डॉ० जगदीश गुप्त : पृ० ६५

९. अज्ञेय : अरी ओ करुणा प्रभामय . पृ० ५८

से सयोग श्रुतार को पुष्ट करनेवाला हर्ष भाव ध्वनित है। किन्तु कोपलो तथा वसन्त ऋतु के निरिन्द्रिय होने से यह भावाभास के अन्तर्गन जाएगा। यहाँ 'सलज्ज' पद से कोपलो की लाली भी व्यग्य है। अतः यह कविप्रौढोक्तिसिद्ध पदगत वस्तु से वस्तु-ध्वनि का उदाहरण भी है।

कितनी तीखी धूप पड़ रही, मैं मार्ग, किसी का हो न सका
मैं घर बनकर रह नहीं सका, मैं ताप किसी का खो न सका
यह तपी धूप उड़ती जाती कुछ सूखे पत्ते लिए हुए
मैं मार्ग शोक भी रख न सका पत्थर की छाती दिए हुए।^१

इन पक्तियों मे भी मार्ग निरिन्द्रिय होने के कारण से उसमे प्रदर्शित हर भाव आरोपित होगा। इस बात को पाठक नहीं भूल सकता कि मार्ग स्वयं मे जड़ है। मार्ग किसी को आश्रय नहीं दे सकता। किसी की थकान नहीं मिटा सकता। छाती पत्थर की होने के नाते हृदय मे शोक तक नहीं रख सकता। उसे यही दुःख है इसी की ग्लानि है। सब उपकरण होते हुए भी आश्रय की निष्प्राणता के कारण भाव का आभास मात्र मिलता है।

अर्थ-शक्ति प्रकाश्य

अभिधामूला संलक्ष्यक्रम ध्वनि स्वतः सम्भवी

पदगत वस्तु से वस्तु-ध्वनि—

बादल चले जा रहे

भरे भरे पोखर तालों में काँप रही उजली परछाहीं

धान बिदा दे रहे स्तब्ध क्षण भर छाँहीं को दे गलबाँहीं

प्रीति पिला परदेशी चले

रहे नयना मतवारे—

बादल चले जा रहे।^२

वर्षा ऋतु के बाद का चित्र है। पानी से भरे बादल अब रिक्त हो लौटे चले जा रहे है। भरे भरे पोखर और ताल इसके प्रमाण है कि इससे पूर्व खूब वर्षा हो चुकी है। उनमे पड़नेवाली उजली परछाँही बादलो की ही है। 'उजली' पद से वर्षा ऋतु के बाद के सफेद बादलो का अर्थ प्राप्त होता है। इसी प्रकार 'क्षण भर' पद व्यंजक है। धान छाँहीं को गलबाँही दे रहे है यह पर्यायोक्त अलंकार द्वारा बादलो की धान के खेतो पर पड़नेवाली परछाँही का वर्णन है। 'क्षण भर' पद यह संकेत करता है

१. भवानी प्रसाद मिश्र : गीत फरोश : पृ० १५

२. रामदरस मिश्र : नयी कविताएँ ३. सं० डॉ० जगदीश गुप्त : पृ० ६९

कि बादल हल्के होने के कारण जल्दी जल्दी उड़े चले जा रहे हैं। इस प्रकार दोनो पदो मे 'रूप' एव, 'व्यापार' वस्तु से शरद ऋतु के बादल 'पदार्थ' वस्तु व्यग्य है जिससे शरद ऋतु व्यग्य है।

वह ईश्वर है
वह ज्ञाता है
दानवता से रौंदे जाते मनुष्यता का प्रतिनिधि है
वह कलाकार जो गाता है
जो केवल गाता है।^१

कविता का शीर्षक है 'कवि गाता है' सम्पूर्ण कविता आधुनिक कवियों के एक विशिष्ट वर्ग, जो सेठो के आश्रय मे पलता है, पर छोटा है। इसका कथ्य है—कही राजा साहब या नेता या सरकारी अफसर आते है। उनके स्वागत मे किसी सेठ के घर दावत होती है। वही कवि महोदय को भी बुलाया जाता है। आशा की जाती है कि अन्य मनोरजक कार्यक्रमो के बीच वे भी एक कविता के सस्वर पाठ द्वारा मनोरजन करें। समाज की यह धारणा कि कवि दलित वर्ग का प्रतिनिधित्व करने वाला है और कहीं वह मनोरजन करता है जनता को रौंदनेवालों का। उसके व्यक्तित्व मे दिखाई देनेवाले इस विरोधाभास को कवि इन पक्तियों में सुलझाता है। कवि अब ऐसा कलाकार रह गया है जो केवल गाता है। यहाँ 'केवल' पद विशेष अर्थ व्यंजक है। कविता में सगीत का गुण आरम्भ से ही विद्यमान है। किन्तु मूलतः वह अर्थ प्रधान है सगीत प्रधान नहीं। कविता मे रस-निष्पत्ति अर्थ सम्भवा है। किन्तु नेता, राजा साहब या सरकारी आफिसर जो मनोरंजनार्थ कविता सुनते है उसके अर्थ को न समझते हुए कहने के ढग में आनन्द लेते है। इसके अतिरिक्त कवि भी 'उन्हे' सुनाने के लिए ठकुरसुहाती बात ही लिखता है। उनके अत्याचारों के विरुद्ध उठनेवाली आवाज वहाँ स्थान नहीं पाती। तात्पर्य यह कि ऐसे कवि की कविता मे नाजुक खयाली होती है जनता की आवाज नहीं। कवि अपने उत्तरदायित्व को भूल जाता है। वह कवि न रहकर मिरासी हो गया है। यह सब जनता की हीन दशा की ओर सकेत है जिसकी व्यंजना 'केवल' पद कर रहा है।

अब हम व्यजना की नव्य पद्धति का उल्लेख करते हैं। इसकी परम्परा निश्चित रूप से विदेशी है। डॉ० जगदीश गुप्त ने 'थाह' शीर्षक कविता का आरम्भ यो किया है—

अंधेरा धुप्
ताल का तट चुप्

एक कंकड़ डुप् !

दूसरा डुप् !!

तीसरा डुप् !!!^१

‘धुप अधेरा’ ताल के आस पास घना जगल, ‘चुप’ वहाँ की निर्जनता और तीनों ‘डुप्’ पद ताल का बहुत गहरा होना व्यञ्जित करते हैं। ‘डुप्’ पद से वहाँ की गहरी नीरवता भी व्यंग्य है। इस भाँति स्थान विशेष का वातावरण इन पक्तियों में ध्वनित है। यही इनका लक्ष्य है।

यह वास्तव में जापानी कवि बाशो की कविता ‘ताल’ का अनुवाद मात्र है। श्री अज्ञेय ने इसका अनुवाद यों किया है—

ताल पुराना

कूदा बादुर

— गुडुप ।^२

कविवर रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने इस जापानी कविता की आलोचना में लिखा है—‘बस अधिक की ज़रूरत नहीं जापानी पाठक का मन आँखों से भरा है। पुराना तालाब बहुत दिनों से परित्यक्त है अतएव निस्तब्ध अंधकार है। उसी में एक मेढक उछलता है। उसकी आवाज सुनाई दे जाती है। सुनाई दे गई इसी से समझा जा सकता है कि तालाब में कैसी निस्तब्ध नीरवता है। इस पुराने तालाब का चित्र किस प्रकार मन में खींच लेना होगा इसी की ओर कवि ने इशारा कर दिया बस। इससे अधिक अनावश्यक है।’^३ श्री अज्ञेय ने ‘अरी ओ करुणा प्रभामय’ में जापानी कविताओं के ऐसे अनेक प्रयोगों का अनुवाद किया है।

वातावरण ध्वनित करने की यह पद्धति यद्यपि नयी है तथापि इसमें वस्तु-ग्रहण के पश्चात् भी कोई आनन्द नहीं मिलता। आचार्यों ने वस्तु-ध्वनि को भी श्रेष्ठ काव्य में इसलिए स्थान दिया है क्योंकि उसके चमत्कार में भी मन रंजन की पूर्ण क्षमता होती है। यदि उसमें यह न हो तो वह ध्वनि का विषय हो ही नहीं सकता। पदगत अलंकार से वस्तु-ध्वनि—

संघ्या-सी हँसी, सुबह से मन
सूरज से रंग, किरन से तन,

१ शब्द दंश : पृ० ३५

२ अरी ओ करुणा प्रभामय : पृ० १०६

३ हज़ारी प्रसाद द्विवेदी की व्याख्यान माला ‘साहित्य का मर्म’ से उद्धृत : पृ० २३

ये उज्ज्वल मिट्टी के नीचे

ये कोमल मिट्टी के नीचे ।^१

लुप्तोपमाओं की एक लड़ी सी बाँधते जाना छायावादी शैली का प्रभाव है । इसका चरम रूप वहाँ देखने में आता है जहाँ एक ही धर्म के लिए अनेक उपमानों की योजना होती है । प्रस्तुत पंक्ति का विषय बालक है । श्मशान की मिट्टी में वे बालक भी दबे पड़े हैं जिनके तन और मन दिव्य थे । हँसी उपमेय, सध्या उपमान और 'सी' वाचक है । धर्म लुप्त होने से पाठक अपनी कल्पना से उसकी पूर्ति करता है । सध्या सी सबको अपने रंग में रग लेनेवाली, सबको आकर्षित कर लेनेवाली । सुबह-सा सौम्य प्रेम की उष्णता मात्र लिए मन । सूरज सा उजला रग और किरन सा कोमल तन । इस प्रकार उक्त पंक्तियों की व्याख्या करने पर उनका सौन्दर्य स्पष्ट होगा ।

ऐसे प्रसंगों में अनेक बार ऐसा भी होता है कि समस्त कोमल उपमान इकट्ठा रख दिये जाते हैं जिनका लक्ष्य कोमल प्रभाव उत्पन्न करने के सिवाय और कुछ नहीं होता । उक्त पंक्तियों में हँसी और तन के लिए लिए गए उपमानों में प्रभाव साम्य पर भी ध्यान दिया गया है । सध्या या किरन को देखकर जैसे हम बिना कुछ पाये भी प्रसन्न हो जाते हैं । वह आनन्द निःस्वार्थ है शुद्ध है । उसी प्रकार बालक को या उसकी हँसी देखने से प्राप्त आनन्द भी शुद्ध होता है । इस तरह यह अलंकारों से 'रूप' एवं 'धर्म' वस्तु ध्वनि का उदाहरण सिद्ध होता है ।

कुछ उपमानों का धर्म उपमेय को देखते हुए बदलता रहता है । 'किरन' ऐसा ही उपमान है । ऊपर यह कोमलता का अर्थ देता है किन्तु प्रयोग विशेषानुसार वह पतलापन, सफेदी, लाली, चमक आदि के लिए भी आ सकता है । जैसे—

गुलाबी नख

किरन की डोर — सी चूड़ी ।^२

मे किरन चूड़ी के पतलेपन के साथ साथ लाल रग की ध्वनि भी देती है ।

उच्च सलोनी ठिठके सुमन विकास—सी

मेघ दबे उजियाले के आभास — सी ।^३

पुराने उपमानों को नये ढंग से सजाने पर जो सौन्दर्य उभरता है यह उसका एक विशिष्ट उदाहरण है । कन्या के लिए कली और युवती के लिए पुष्प का प्रयोग

१. भवानी प्रसाद मिश्र : गीतफरोश : पृ० ६४

२. राजेन्द्र यादव : आवाज़ तेरी है : पृ० २४

३. गिरिजा कुमार माथुर : धूप के धन : पृ० १२६

गीत जिस भाव को लेकर लिखा जाता है उसका आभास प्रथम पक्ति में ही मिल जाता है। बीच की पक्तियों में उसका पल्लवन होता है। सम्पूर्ण प्रभाव को पूर्णता (फिनिशिंग टच) प्रदान करने के लिए अन्तिम पक्ति अत्यन्त सशक्त होती है। वह गीत की एक कड़ी होते हुए भी शेष से बहुत भिन्न होती है। यो कहे उसमें समस्त गीत का सार सम्पुटित होकर व्यक्त होता है। प्रथम पक्ति से टक्कर लेनेवाली अन्तिम पक्ति ही होती है। मतला और मकता इन्हीं दो स्तम्भों पर गजल की पूरी थूनी टिकी होती है। अतः ध्वन्यर्थ हुआ — जीवन में जो मिठास लौटी है वह अब तक के जीवन के सम्पूर्ण सार को लेकर आई है।

नोन-तेल लकड़ी की फिक्र में लगे धुन-से
मकड़ी के जाल-से कोल्हू के बैल-से ।
मकॉ नहीं रहने को, फिर भी ये धुन से
गन्दे अँधियारे और बढबू भरे ढड़बों में
जनते है बच्चे ।^१

प्रयोगवादी कवि की अप्रस्तुत योजना का क्षेत्र कितना विशाल है ये पक्तियाँ स्पष्ट कर देती हैं। निम्न वर्ग के व्यक्तियों की मनःस्थिति का यह विशद् चित्र है। ये दिन-रात शरीर की मात्र आवश्यकताओं को जुटाने में ही लगे रहते हैं। ससार में क्या हो रहा है इसकी उन्हें कोई खबर नहीं। इनके तीन सौ पैसठ दिनों में से थोड़ा सा समय भी परमार्थ में नहीं लगता। इस अति की ओर सकेत करनेवाले कवि ने तीन उपमान रखे हैं—“धुन” ‘मकड़ी का जाला’^२ और ‘कोल्हू का बैल’। धुन और बैल दोनों ही निम्न श्रेणी के जन्तु हैं। नोन-तेल-लकड़ी की चिन्ता में रहनेवाले व्यक्ति केवल आकार से ही मनुष्य है कर्म से पशुओं और कीड़ों की श्रेणी में जाते हैं। इन अलकारों से इस वर्ग के व्यक्तियों का हीन जीवन व्यग्य है।

वाक्यगत वस्तु से वस्तु-ध्वनि—

हरे भरे है खेत
मगर खलिहान नहीं
बहुत महतो का मान
मगर दो मुट्ठी धान नहीं ।^३

१. प्रभाकर माचवे : तार सप्तक : स०—अज्ञेय : पृ० ५६

२. हमारे विचार से ‘मकड़ी का जाला’ ‘दोषपूर्ण’ प्रयोग है क्योंकि सचेतन वस्तु मकड़ी है न कि उसका जाला ।

३. अज्ञेय : अरी ओ करुणा प्रभामय : पृ० ४१

यह केवल चार पक्तियों की ही कविता है जिसे मुक्तक भी कहा जा सकता है। गाँव के महतो अपनी वंश परम्परा की प्रतिष्ठा के बल पर अब भी सम्मानित व्यक्ति समझे जाते हैं किन्तु उसमें मात्र आडम्बर रह गया है। व्यवहार में उनसे कोई रियायत नहीं बरती जाती। इसका प्रत्यक्ष उदाहरण देते हुए कवि कहता है कि महतो के पास खेत हैं उनमें अन्न भी उगता है किन्तु फसल खड़ी बिक जाती है। गाँव में प्रतिष्ठित होने पर भी घर में दो मुट्ठी अन्न नहीं है। इस विरोधाभास का स्पष्टीकरण यों है—

कुल की प्रतिष्ठा बनाए रखने के लिए महतो को हर 'कारज' में काफी रूपया खर्च करना पड़ता है। दूसरी ओर सम्मिलित कुटुम्ब के टूटने से जमीन बँट गई है। परिणामस्वरूप आय कम हो गई व्यय उतना ही रहा। प्रतिष्ठा के लिए साहू जी से उधार लिया जो सूद दर सूद बढ़ते कई गुना हो गया है। अतः फसल के मौक़े पर साहू जी खड़ी फसल खरीद लेते हैं। जमींदार कारिदा भी खेत पर से लगान वसूल कर ले जाता है। नेगी भी वही आकर अपना भाग बँटा ले जाते हैं। अन्त में महतो के पास ऐसा कुछ भी नहीं बचता जिसके लिए खलिहान बनाने की आवश्यकता हो। हरे-भरे खेत होने पर भी खलिहान न होने का यही कारण है। इससे महतो वर्ग की जर्जर दशा व्यंग्य है।

मृनालों सी मुलायम बांह ने सीखी नहीं जलशन।^१

यह मुग्धा नायिका का वर्णन है। नायिका की बाहों ने किसी को बाहों में भर लेना नहीं सीखा है। नायिका वर्ग में आ जाने के कारण पात्र बालिका नहीं है कि उस पर अनभिज्ञता का आरोप लगाया जा सके। दूसरा कारण लज्जाधिक्य हो सकता है। कवि का अभीष्ट अर्थ यही है। अंगी के लिए अंग का प्रयोग करने के कारण यह यद्यपि लक्षणा का विषय भी है किन्तु ध्वनि का सौन्दर्य मुख्यार्थ बाध जन्य नहीं है। इसीलिए हम इसे अभिधामूला अर्थ-शक्ति-उद्भव ध्वनि मानने के पक्ष में हैं। व्यंग्य है नायिका की मुग्धावस्था।

रात में जब छा चुका खंडहर तिमिर में

तिमिर खंडहर में

घूमते उस कांपती-सी वायु के स्वर में

अकेले गीत।^२

पहले वातावरण से ध्वनित होने की चर्चा कर आए हैं। इसी से मिजती जुलती यह चाक्षुष चित्र-ध्वनि है। अन्धकार का सब वस्तुओं को घेर लेना एक साधारण घटना

१. धर्मवीर भारती : दूसरा सप्तक : स०-अज्ञेय : पृ० १८४

२. गजानन मुक्तिबोध : तार सप्तक : सं०-अज्ञेय : पृ० १९

है। उसी को चमत्कारी ढंग से प्रस्तुत किया गया है। खंडहर तिमिर में समा गया और तिमिर खंडहर में समा गया दोनों एक हो गए। दृश्य को दूसरे शब्दों में वर्णित नहीं किया जा सकता।

‘दया कीजिए जेंटिलमैन’

और लगेगा झूठा जिसके सर का दर्द

क्योंकि अभ्यास नहीं है अभी उसे सच के अभिनय का।^१

‘महानगर : रात’ शीर्षक रचना से उद्धृत इन पक्तियों में आधुनिक सभ्यता पर कटाक्ष किया गया है। आडम्बरपूर्ण ससार की कुछ ऐसी प्रथा हो गई है कि सच बात झूठ लगती है और विशेष ढंग से कहा गया झूठ सच समझा जाता है। जनता दिखावे को देखने की इतनी अभ्यस्त होगई है कि सच की पहिचान ही खो गई है उधर भिखारिन को ऐसे अभिनय का अभ्यास नहीं है कि उसकी हीनता सच प्रतीत हो। सच सच जान पड़े इसके लिए भी अभिनय की विशेष शिक्षा की आवश्यकता है। इससे आधुनिक सभ्यता की अभिनयात्मक प्रवृत्ति, बनावटीपन व्यग्य है। आडम्बर को सच समझकर प्रश्रय देनेवाली और सत्य को झूठ समझनेवाली इस सस्कृति को सस्कृति क्यों कहा जाय ? कवि सर्वेश्वर दयाल सक्सेना की “सौन्दर्य बोध” कविता की निम्न पक्तियाँ भी इसी अर्थ को ध्वनित करती है—

आज की दुनिया में

विवशता,

भूल,

मृत्यु,

सब सजाने के बाद ही

पहचानी जा सकती है।^२

सभ्यता के अप्राकृतिक आचार-विचार पर इससे बड़ा व्यग्य और क्या हो सकता है।

सिनेमा की एक कड़ी गुनगुनाती हुई

पानी मिला दूध, मुझी नाच-नाच पीने लगी।^३

जीवन की आवश्यकताओं का स्वरूप इतना बदल गया है कि नयी पीढी को उसकी परख ही नहीं रही है। पहली पक्ति भारतीय समाज पर फिल्मी जगत की

१. अज्ञेय : नयी कविता ३ : सं०-डॉ० जगदीश गुप्त : पृ० ९९

२. नयी कविता ३ : सं०-डॉ० जगदीश गुप्त : पृ० ८६

३. श्रीराम वर्मा . नयी कविता ४ सं०-डॉ० जगदीश गुप्त : पृ० ११०

गहरी छाप ध्वनित करती है। सब प्रकार के ज्ञान से हीन बच्चे भी फिल्मी गीतों का ज्ञान अवश्य रखते हैं। और उनको दुहराने में शान समझते हैं। माँ-बाप सुन-सुन कर प्रसन्न होते हैं। दूसरी पक्ति में मध्यम और निम्न वर्ग की मजबूरियाँ व्यंग्य हैं। मुन्नी को दूध पीने का शौक है। माँ-बाप उसे पर्याप्त दूध नहीं दे पाते लेकिन बच्ची का मन रखना भी जरूरी है। एक ओर वात्सल्य दूसरी ओर अर्थाभाव। दोनों का समाधान वे दूध में पानी मिलाकर देते हैं। उधर बच्ची ने कभी शुद्ध दूध पिया ही नहीं है इसलिए पानी मिले दूध को पीकर ही प्रसन्न हो गई है। इस तरह दोनों वाक्य अलग अलग भारत के नैतिक और आर्थिक स्तर को ध्वनित कर रहे हैं।

पदगत वस्तु से अलंकार-ध्वनि—

युद्ध ठना मोती की लड्डियों से
दूबों के पानी का^१

दूब पर बिखरी ओस-बूँदें मोतियों की चमक रही हैं। इसी को 'व्यापार' वस्तु के माध्यम से कवि कहता है। कवि यह मानने के लिए तैयार नहीं है कि ओस कण, उपमेय, मोतियों, उपमान, से कम चमकीले हैं। उपमान उपमेय से श्रेष्ठ नहीं है इस लिए प्रतीप अलंकार व्यंग्य हुआ। दोनों में समानता का भाव व्यक्त करने वाला 'युद्ध' पद है। युद्ध समान व्यक्तियों में ही छिड़ सकता है। जब दोनों में से कोई भी झुकने के लिए तैयार न हो।

मोत की मुसकान के आलोक में
कट जाय यदि मेरा सफर
तो क्यों हो अपेक्षित देवताओ की नज़र ?^२

मनुष्य देवताओ की कृपा का आकांक्षी इसीलिए होता है ताकि उसका जीवन सुखपूर्वक कट जाय। इसके लिए न जाने कितनी साधना करता है। यदि वही काम किसी और के द्वारा सरलता से हो सके तो देवताओं की आराधना कौन करे ? कवि कहता है कि मेरे सुहृद की कृपा-दृष्टि देवताओ की कृपा-दृष्टि के समान ही सुख-दायिनी है किन्तु विशेषता यह है कि वह बिना साधना के ही प्राप्त हो जाती है। उपमेय अपनी इस विशेषता के कारण उपमान से श्रेष्ठ है, इससे व्यतिरेक अलंकार सिद्ध है।

वाक्यगत अलंकार से अलंकार-ध्वनि—

पति सेवा रत साँझ

१. माखनलाल चतुर्वेदी : वेणु लो गूँजे धरा . पृ० ३

२. डॉ० देवराज : उर्वशी ने कहा : पृ० ५६

उच्चकता देख पराया चाँद
लजा कर ओट हो गई ।^१

उषा, सध्या का वैदिककालीन आलंकारिक वर्णन इस युग में पुनर्जीवित हुआ है। पर सभी कविताओं में यह वर्णन सौन्दर्यपूर्ण ही हुआ हो सो बात नहीं है। मदन वात्स्यायन ने इसे कभी 'पूरब की डायन' कभी 'उषा देवता' तो कभी 'रोशनी की बेटी' के रूप में देखा है।^२ मलयज सुबह को आकाश रूप गाय दुहने वाला गवाला समझते हैं।^३ गिरिजाकुमार माथुर धूप के स्थान पर उजले ऊन का शाल पहने नायिका देखते हैं।^४

उपर्युक्त पक्तियों में सध्या एक पतिपरायणा नारी के रूप में उपस्थित होती है। सध्या सूर्यरूपी पति की सेवा कर रही है। सदा का धृष्ट पाप बुद्धि चाँद उलक कर उसके सौन्दर्य को देखने लगा। पराए पुरुष द्वारा देखे जाने पर नायिका लज्जित होकर छिप गई। प्रस्तुत के कथन द्वारा अप्रस्तुत की ओर सकेत समासोक्ति अलंकार है। उसके तीन प्रकारों में से यह दूसरा प्रकार है जिसमें गुण या क्रिया साम्य के आधार पर अप्रस्तुत का आभास होता है। यहाँ चाँद के प्रतिनायक और साँझ में पतिव्रता का आरोप क्रिया के आधार पर है। प्रस्तुत विषय है—साँझ का रक्तिम वर्ण, पूर्णिमा के चन्द्र का उदित होना और रात्रि का आगमन। सध्या समय के गत्यात्मक सौन्दर्य का इस प्रकार वर्णन हुआ है कि हमारे सम्मुख नायिका नायक और प्रतिनायक की क्रियाओं का चित्र भी उपस्थित हो जाता है।

किन्तु अभीष्ट अर्थ इतना ही नहीं है, कवि वस्तुतः सध्या की लाली की ओर ही हमारा ध्यान आकृष्ट करना चाहता है। सीधे-सीधे यो न कहकर कि यह लाली किसी कुलशीला नायिका के गालों पर आई अरुणिमा के समान है वह समासोक्ति का आश्रय लेता है। सामान्यतः नायिका के आरक्त कपोल उपमेय और सध्या उपमान बनते हैं। यहाँ इसका उल्टा हुआ है। सध्या की लाली कपोलो की अरुणिमा के समान अभीष्ट होने से प्रथम प्रतीप व्यग्य है। अतएव यह समासोक्ति अलंकार से प्रतीप अलंकार-ध्वनि का उदाहरण सिद्ध होता है।

वाक्यगत अलंकार से वस्तु-ध्वनि—

मेरे

उनके मन का भी तो

१. अज्ञेय : अरी ओ करुणा प्रभामय . पृ० ६७

२. 'उषा-स्तवन' : तीसरा सप्तक : सं०—अज्ञेय : पृ० १२९

३. नयी कविता ४ : सं०—डॉ० जगदीश गुप्त : पृ० ६६

४. धूप के धान : पृ० ७२

दुर्बल बस यही हाल हुआ—
हम मिले
और यों बिछड़ गए,
जैसे मिल कट जाते पतंग ।^१

लेखक अपने और अपने मित्र के क्षण भर मिलन और फिर सदैव के लिए बिछड़ोह की व्यञ्जना के लिए वाक्यार्थोपमा की सहायता लेता है। दो उड़ती हुई पतंगे कट कर एक दूसरे से इतनी दूर जा पड़ती है कि फिर मिलना असम्भव हो जाता है। इससे ससार का यह शाश्वत नियम कि आजीवन कोई साथ नहीं देता व्यंग्य है।

देखकर तुमको न छूने की पिपासा शान्त होती
कूल को पाकर निकट बिह्वल लहर उद्भ्रान्त होती ।^२

इसका सामान्य अर्थ होगा—प्रिया को देखकर उसे छूने की इच्छा और बलवती हो जाती है। प्रेमी सोचता है यदि इतना निकट आने पर भी स्पर्श सुख नहीं पा सका तो कब पाऊँगा। दूसरे शब्दों में दर्शन की इच्छा को और बल मिलता है। अपनी इसी व्याकुलता को स्पष्ट करने के लिए कवि उदाहरण देता है—किनारे के समीप पहुँचकर लहर और अधिक पागल हो जाती है। जहाँ दो वाक्यों में आए हुए उपमेय और उपमान के धर्मों का बिम्ब प्रतिबिम्ब भाव हो वहाँ 'दृष्टान्तालंकार' कहा गया है। यहाँ 'पिपासा शान्त न होना' और 'उद्भ्रान्त होना' दोनों में बिम्ब प्रतिबिम्ब भाव है। व्यंग्यार्थ है—प्रिये जब तुमने दर्शन दिये है तो थोड़ी कृपा और करो कि इतने निकट आ जाओ कि तुम्हें स्पर्श कर सकूँ।

अब तक जो चुप थी देह
जरा मुस्कराई

*

ऐसी मुस्कान कि जैसे
चाँदनी छाई

*

ज्यों शून्य गगन सहसा धरती बन जाए
बे शकल हवा रसवती कली हो जाए

१. कृष्णचन्द्र : प्रतीक : अप्रैल-मई १९५१

२. अंचल : वर्षान्त के बादल : पृ० ८४

मधु ध्यान प्रिया का स्वयं प्रिया बन जाए
तस्वीर फ्रेम से उतरे चलकर आए

* * *

उत्तर में फिर आवाज़ देह की बोली
सब रचना कला-सृष्टि की सिहरी डोली

* * *

हो गई वनस्पति सुमनवती अलबेली
धरती सिहरी ज्यों उरजो हुई नवेली ।^१

‘देह की आवाज़’ कविता के इस अंश में प्रभाव साम्य के आधार पर अनयाजित उपमानों की अत्यन्त सुन्दर शृङ्खला निबद्ध है। उपमेय दो हैं—देह की ‘मुस्कान’ और देह की ‘आवाज़’। मुस्कान की तुलना में सर्व प्रथम ‘चाँदनी’ उपमान है। दोनों के बीच ‘शुभ्रता’ ‘स्निग्धता’ साधारण धर्म अव्यक्त है। उसके बाद की चारों पक्तियों में ‘चमत्कार की प्रधानता’ साधारण धर्म है जिसके आधार पर वे मुस्कान की तुलना में आए हैं। जैसे शून्य गगन का सहसा धरती बन जाना जितनी आश्चर्यजनक और समस्त चित्तवृत्तियों को आकर्षित करनेवाली घटना हो सकती है। उतनी ही मोहमयी देह की मुस्कान थी। इसी तरह बेशकल हवा का रसवती हो जाना, प्रिया के ध्यान का साक्षात् प्रिया हो जाना और तस्वीर का फ्रेम से उतरकर चले आना आदि उदाहरण भी मोहमयी माया के गुण के आधार पर ही मुस्कान की तुलना कर सकते हैं। प्रथम विशिष्ट उपमान रूप वाक्य के लिए शेष विशिष्ट उपमान रूप वाक्य आने से वाक्यार्थोपमा अलंकार है। इससे मुस्कान की विलक्षणता ध्वनित है।

‘देह की आवाज़’ भी उतनी ही चमत्कारपूर्ण है क्योंकि उसे सुनकर भी समस्त सृष्टि सिहर उठी है। वनस्पति ‘सुमनवती’ (युवाकाल को प्राप्त) हो गई है। नाना प्रकार की वनस्पतियों का उग आना ही धरती की सिहरन है। इस सिहरन के लिए कवि उपमान वाक्य ‘उरजो हुई नवेली’ की योजना करता है। युवावस्था को प्राप्त नायिका जैसे उरोजो के स्पर्श से रोमांचित हो उठती है उसी प्रकार सुमनवती वनस्पति में नये नये अकुर फूट निकले हैं। यहाँ सिहरी साधारण धर्म होने से उपमा अलंकार है। इन वाक्यों से प्राप्त ध्वन्यर्थ है—संसार का सबसे बड़ा चमत्कार देह है। संसार की सारी रगीनी उसी में है।

प्रबन्धगत ध्वनि—

प्रयोगवाद युग में काव्य के विषयों में जितना विस्तार हुआ उतना पहले कभी नहीं हुआ था। इसके दो कारण थे—(१) छायावादी और प्रगतिवादी विषय इतने

पुराने नही हो गए थे कि कवियों का उनके प्रति मोह न रहता और (२) नये विषयों पर कविता लिख सौन्दर्य बोध के नवीन स्तरों की घोषणा करना। पुराने विषयों को ग्रहण करने का एक कारण और भी था—हर वस्तु को देखने का नवीन बुद्धिवादी दृष्टिकोण।

कविता पार्थिव धरातल पर तो पहले ही उतर आई थी किन्तु दृष्टिकोण संकुचित होने के कारण विस्तार नहीं पा सकी थी इस युग में उसे विस्तार तो मिला किन्तु कहीं कहीं वह अनावश्यक हो गया। चूँकि कविता लिखनी है इसलिए कभी कुछ नहीं मिला तो भ्रम को ही चुन लिया। शहरी जीवन से उकताए हुए गाँवों की ओर चले या सम्भवतः देश भक्ति की ज्यादा झोक में आकर 'भारत माता ग्राम वासिनी' से प्रेरणा ली हो। कुछ अपनी मजबूरियों और नगपने को ही दिखाने में शान समझते रहे। शेष बुद्धि के हथकण्डे दिखाना चाहते थे। इन सभी क्षेत्रों में सच्ची कविता के साथ साथ कविता के नाम पर तुकबन्दियाँ और मजाक हुआ है। 'अगर कहीं मैं तोता होता' और 'ब्रह्ममुहूर्त' किंचित् कविताये नहीं मूर्खता का प्रदर्शन हैं।

विवेचनार्थ इस धारा की रचनाये निम्न वर्गों में विभाजित की जा सकती है:-

१—प्रकृति वर्णन—इस युग में प्रकृति वर्णन पर सर्वाधिक रचनाएं मिलती हैं। ग्रीष्म वर्षा शरद उषा दुपहर सध्या रात्रि सभी ऋतुओं और कालों का वर्णन है तो भी पंत जैसा पावस का बिम्बग्राही और गत्यात्मक चित्र कहीं देखने को नहीं मिलता। लक्ष्मीकांत वर्मा की 'बौनों की गठरी' प्रयागनारायण की 'नयी बरसात' गिरिजा कुमार माथुर की 'सावन के बादल' सभी में वस्तुपरक चित्र के स्थान पर एक चामत्कारिक निबन्धात्मकता मिलती है। हाँ गिरिजाकुमार माथुर ने संगीत के बल पर इसकी बौद्धिकता अवश्य कम की है। प्रकृति चित्रों में पात्रों की योजना एक नवीन प्रयोग अवश्य है किन्तु उससे चित्र की एकता अवश्य टूट जाती है। इस दिशा में रामदरस मिश्र की 'बादल चले जा रहे' अधिक सफल है। सम्भव है कवियों का शुद्ध चित्र देने का उद्देश्य ही न रहा हो। पर्यवेक्षण की प्रतिक्रियाओं को सजाकर ही ऋतुचित्र बनाना इस युग की परम्परा है। यह नवीन दृष्टिकोण के परिणामस्वरूप सामने आई। तो भी परम्परया और स्वतः सम्भवी सुन्दर उपमेय के लिए प्रसिद्ध कुरूप वस्तु उपमान स्वरूप ले आना (जैसे उषा के लिए डायन का प्रयोग) सामान्य पाठक में सौन्दर्य बोध नहीं जगा सकता। कविता विशिष्ट वर्ग के लिए ही लिखी गई हो तो बात दूसरी है।

इन कवियों पर जहाँ यह आरोप सत्य है कि इन्होंने अधिकांश खण्ड चित्र दिये हैं वहाँ ये इस श्रेय के अधिकारी भी हैं कि इन्होंने सभी पहलुओं से प्रकृति-निरीक्षण किया है।

२—समाज के सामान्य व्यक्ति का उपेक्षित जीवन एव तज्जनित कुण्ठाओं तथा मजबूरियों का आत्मपरक शैली में वर्णन—प्राचीन काल से अब तक चली आती हुई सामन्तवादी तथा साम्राज्यवादी शासन प्रणाली में सामान्य व्यक्ति का कोई महत्त्व नहीं था — लोकतंत्र ने सर्वप्रथम उसी का महत्त्व प्रतिष्ठित किया। यह सिद्धान्त क्रिया रूप में चाहे बहुत कम परिणत हुआ हो किन्तु समाज में यह चेतना तो जागी कि सामान्य व्यक्ति कितना महत्त्वपूर्ण है।

युग युग की उपेक्षा से सामान्य व्यक्ति कुण्ठाग्रस्त हो गया है। सदा से जिसकी योजनाएँ असफल होती आ रही हों, सपने कुचले जा रहे हों वह निश्चित ही स्वयं को दीन-हीन अनुभव करेगा और साथ ही विद्रोही भी बन जायगा। आँवे की भाँति हृदय की अपार अग्नि-राशि को प्रकट भले न होने दे किन्तु उससे मुक्ति नहीं पा सकता। अधिकतर मध्यम वर्ग इस स्थिति में है। सम्पन्न वर्ग पहले से सशक्त है निम्न वर्ग को राजकीय रक्षा प्राप्त हो गई है। रह गया है मध्यम वर्ग जो त्रिशकु की भाँति दोनों ओर के लाभों से वंचित है। कवियों के लिए यह वर्ग बचपन से जाना पहिचाना है। यही कारण है कि कविताओं में इसकी बड़ी व्यापक व्यञ्जना हुई है। कोई भी विषय हो प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप से इसी ओर संकेत करता मिलेगा। प्रधानतः इसकी अभिव्यक्ति करनेवालों में डॉ० जगदीश गुप्त, कुँवर नारायण, सर्वेश्वर दयाल सक्सेना, मलयज और प्रयागनारायण त्रिपाठी हैं।

मध्यम वर्ग में क्लर्क जीवन आकर्षण का केन्द्र बना है। प्रतीत होता है कवियों के मन में क्लर्क और मध्यम वर्ग मिलकर एक हो गए हैं। बैंकों में क्लर्क, सरकारी आफिसों में क्लर्क, निजी कम्पनियों में क्लर्क — क्लर्कों का एक जाल सा बिछ गया है। कोई गली मुहल्ला इनसे खाली नहीं है। उनके दयनीय जीवन का चित्र कवियों ने बड़े उत्साह से खींचा है। देवराज की 'क्लर्क' अनन्त कुमार पाषाण की 'बम्बई का क्लर्क' मलयज की 'तीस दिन की थाती' श्रीराम वर्मा की 'गन्दी गली की सुबह' और लक्ष्मी कान्त वर्मा की 'ठन्डा स्टोव' 'चाय का टिन और शराब की बोतल' शीर्षक रचनाएँ ऐसी ही हैं।

३. निम्न वर्ग के प्रति सहानुभूति—यह प्रवृत्ति प्रगतिवादी धारा से आई है। अज्ञेय ने 'महानगर : रात' और विष्णु स्वरूप ने 'पंक का सौन्दर्य' रचनाओं में यथार्थवादी और प्रतीकात्मक शैली द्वारा इस धारा को आगे बढ़ाया है।

४. सामान्यजन के प्रति आकर्षण—मानव की सहज श्रेष्ठता के प्रति आस्था तथा उसके उज्ज्वल भविष्य की आशा नयी धारा के प्रगतिशील चरण रहे हैं। यहाँ आकर फिर कवियों का ध्यान सामान्य जन की ओर गया। ऐसी कविताओं में पराजितों को जीवन का रहस्य समझाकर फिर से उत्साहित करने के भाव आए हैं।

रघुवीर सहाय की 'वह जो बार बार मरता है' भारती की 'थके हुए कलाकार से' कुँवर नारायण की 'पगडण्डी' और विजय देवनारायण साही की 'हिमालय के आँसू' तथा 'और पथ बाँकुरे' इसी प्रकार की रचनाये है। मनुष्य की सहन-शक्ति का अन्त नहीं है। अन्त मे वही उसे विजय प्रदान करती है। ऐसा इन कवियों का विश्वास है।

५—जीवन के शाश्वत नियमों तथा सत्यों का अन्वेषण—इन कविताओ को प्राचीन दर्शन शास्त्र की परम्परा मे नहीं समझना चाहिए। प्रकृति के सहज नियमो पर कवि की अन्तर्भेदिनी दृष्टि पडी है जो गम्भीर चिन्तन नहीं सूक्ष्म पर्यवेक्षण का परिणाम है। इसके बीज भारतीय समाज मे बहुत पहले से विद्यमान है। गिरिजा-कुमार माथुर की 'पहिये' श्याम मोहन श्रीवास्तव की 'परिवर्तन' तथा श्रीकान्त वर्मा की 'आस्था की प्रतिध्वनियाँ' रचनायें जीवन को उसकी समग्रता मे ग्रहण करने की प्रेरणा देती है। एक काल अथवा देश मे घटी घटना के आधार पर सार्वकालिक अथवा सार्वदेशिक नियम नहीं बन सकते। इसी के अन्तर्गत हम उन कविताओ को भी लेते है जिनमे सचमुच ही दर्शन शास्त्र की गुत्थियाँ सुलझाई गई है। श्रीराम शर्मा की 'बाह्य मन की विदा' कुँवर नारायण की 'प्रश्नाहता' तथा 'प्रश्न का विस्तार' एव प्रयागनारायण त्रिपाठी की तीसरे सप्तक की अनेक कविताओ का विषय यही है।

६—यह सिद्ध सत्य है कि नयी धारा मे सर्व व्यापक विद्रोह की भावना रही है। उसकी तीव्रता तीन रूपो मे दिखाई देती है। (१) धर्म के परम्परागत स्वरूप मे अनास्था (२) संसार की पार्थिवता को समझना और उसके प्रति मोह तथा (३) नवजागरण का आह्वान।

प्रथम के पीछे युग की वैज्ञानिक दृष्टि है जो प्रत्येक घटना मे कार्य कारण सम्बन्ध का ठोस आधार खोजती है। जिस प्रभु के भक्तों मे निन्यानबे प्रतिशत ढोगी मिलें उसकी दीन दयालुता मे विश्वास कैसे हो? भारती ने 'तीन पूजा गीत' और प्रयागनारायण त्रिपाठी ने 'प्रभु की खोज मे' यह प्रश्न उठाया है।

द्वितीय का कारण पश्चिम का भौतिकवाद-मानवतावाद है। काफी दूर तक कवियों की काम भावना—विराट् अर्थ मे—ने भी इसमे सहयोग दिया है। विचार करने पर यही सिद्ध होता भी है कि संसार के सभी व्यापार देह को केन्द्र मान कर ही होते हैं। देह का केन्द्र भले ही आत्मा हो। गिरिजाकुमार माथुर ने 'देह की आवाज़' और अज्ञेय ने 'देह वल्ली' शीर्षक कविताओ मे मन और देह के सम्बन्ध पर इस नये पहलू से विचार किया है।

तृतीय विषय की परम्परा बडी पुरानी है किन्तु इस युग में विश्व भर की सामाजिक एवं राजनैतिक परिस्थितियाँ ऐसी बदली कि कवियों का ध्यान इस पर

अन्तर्राष्ट्रीय दृष्टिकोण से विचार करने की ओर गया। यह जागरण किसी एक जाति अथवा एक राष्ट्र का न होकर सम्पूर्ण मानव जाति का है। 'वसुधैव कुटुम्बकम्' का सिद्धान्त जितना व्यापक आज हुआ है शायद पहले कभी नहीं हुआ था। जनार्दन मुक्तिदूत की 'मणि रथ', रघुवीर सहाय की 'तोड़ो तोड़ो तोड़ो', गिरिजाकुमार माथुर की 'एशिया का जागरण' कविताएँ युग की सकुचित सीमाओं को तोड़ने की व्याकुलता स्पष्ट करती हैं।

७—व्यंग्य—यद्यपि इसका कोई निश्चित विषय नहीं हो सकता तथापि इसके भी दो स्पष्ट विभाजन दिखाई पड़ते हैं। पहले के अन्तर्गत निराला की 'रानी और कानी', 'मास्को डायलाग्स', 'राजे ने अपनी रखवाली की', 'गर्म पकौड़ी', 'छलांग मारता चला गया' आदि रचनाएँ आती हैं, जिनमें समाज-व्यवस्था वर्ण-व्यवस्था और अविचारपूर्ण राजनैतिक दलबन्धियों पर कटाक्ष है। दूसरे में हरिमोहन की 'नये साल पर', सर्वेश्वर दयाल सक्सेना की 'कलाकार और सिपाही' तथा 'पीस पेगोडा', भारत भूषण अग्रवाल की 'कार्टूनो का जुलूस' तथा शिवकुटी लाल वर्मा की 'युद्ध का मुसाहब' कविताएँ आती हैं जिनमें आधुनिक युग की युद्ध-संस्कृति पर कटाक्ष किया गया है। आज के बड़े बड़े राष्ट्र शान्ति शान्ति जितने जोर से चिल्लाते हैं भीतर भीतर उतने ही जोर-शोर से लड़ाई की तैयारियाँ करते हैं।

८—अपनी कविता की वकालत—प्रयोगवादी कविता के तीव्र विरोध ने कवियों को एक और विषय दिया—अपनी कविता की वकालत।^१ यद्यपि यह कार्य गद्य में किया जाना चाहिए था, और किया भी गया, पर उतने ही से उन्हें सतोष नहीं हुआ। अपनी रचनाओं को वास्तव में कविता जतलाने के लिए कुछ ने अपनी रचना प्रक्रिया पर भी पद्य में प्रकाश डाला।^२ डॉ० जगदीश गुप्त ने इनमें से कुछ रचनाओं को 'किंचित् कविता' स्तम्भ के अन्तर्गत अलग से रखा है। हमारे विचार से ये कविता ही नहीं हैं।

९—तुच्छ से तुच्छ विषय—अपनी बात को पुष्ट करने के लिए तथा नये सौन्दर्यबोध को व्यापक धरातल पर लाने के लिए इन कवियों ने तुच्छ से तुच्छ विषय को भी कविता का विषय बनाया। इनका सिद्धान्त था—कोई भी वस्तु लो अपने रग में रँग डालो। ऐसी कविताओं में विषय से अधिक तत्र हमें आर्कषित करता है। सर्वेश्वर दयाल सक्सेना की 'खाली समय में', 'लिपटा रजाई में' और मदन वात्स्यायन की 'चक्के

१. इस सम्बन्ध में अजित कुमार की 'कवियों का विद्रोह' अज्ञेय की 'नयी कविता : एक सम्भाव्य भूमिका' तथा 'कलगी बाजरे की' और भारती की 'निवेदन' कवितायें द्रष्टव्य हैं।

२. कुंवरनारायण की 'धे पंक्तियाँ मेरे निकट' कविता

के पीछे चक्केवाली' कवि-सम्मेलनीय कविताएँ है जो तब मुनाई जाती है जब जनता उखड़ रही हो। इन्हे भी हम कविता की सीमा के बाहर रखते हैं।

१०—रागात्मक सम्बन्ध तथा मनः स्थितियाँ—इस युग के कवि की रागात्मक सम्बन्ध की सीमाएँ बहुत विस्तृत है। इसकी परम्परा छायावादी युग से चली आ रही थी। इसमें शृंगार काल की गन्ध थी। प्रयोगवादियों ने उसे परिवार की सीमाओं से घिरा हुआ अनुभव किया। इस युग में विरह का दुःख देनेवाली कोई नायिका नहीं उसके छः छः बच्चों की माँ, उसकी पत्नी, है। कवि को उदास बनानेवाले उसके बच्चों, मित्रों की अनुपस्थिति है न कि प्रेमिका द्वारा प्रणय प्रस्ताव ठुकरा दिया जाना। इन कविताओं में घरेलू वातावरण के प्रति एक विचित्र मोह मिलता है। हम समझते हैं सामान्य पाठक को ये छायावादी कविता की अपेक्षा अधिक स्पर्श करती है। मदन वात्स्यायन की 'स्वस्ति मेरी बेटा', कीर्ति चौधरी की 'अनुपस्थिति' और 'बरसते हैं मेघ झर झर' रचनाये इसी दृष्टि से प्रभावशालिनी है।

मनः स्थितियाँ यद्यपि मन के रागात्मक सम्बन्ध से अलग वस्तु नहीं है किन्तु कुछ कविताओं में कवि का ध्यान बाह्य जगत् से अलग मन के कोनों में झाँकने के प्रयत्न की ओर ही मिलता है। इसीलिए इनके अलग से निर्देशन की आवश्यकता हुई। कुँवरनारायण ने 'खामोशी : हलचल', 'खामोश थडकने' आदि बहुत सी ऐसी कविताएँ लिखी है। अज्ञेय इन मनःस्थितियों को घटना या चित्र का सहारा लेकर अधिक सहज रूप में व्यक्त करते हैं—जैसे, 'सबेरे सबेरे' में।

११—कुछ नए विषय—इस वर्ग में हम उन विषयों को लेते हैं जो युग की नयी परिस्थितियों से उत्पन्न हुए। हर युग में विषय दो प्रकार के होते हैं—१—पुराने जिन पर नये दृष्टिकोण से विचार होता है और २—नये जिन पर प्रचलित पद्धति से विचार होता है। युग की परिस्थितियों से तात्पर्य भौतिक और मानसिक दोनों से है, क्योंकि दोनों परस्पर की क्रिया-प्रतिक्रिया से परिवर्तित होते चलते हैं। मदन वात्स्यायन की 'सरकारी कारखाने में कर्मचारी की चिन्ता', गिरिजाकुमार माथुर की 'पन्द्रह अगस्त' ऐसी कविताएँ हैं जिनके सम्बन्ध में पहले के कवियों को कल्पना भी नहीं हो सकती थी।

१२—विविध विषय—अन्तिम वर्ग में सामयिक तथा विविध विषय आते हैं। 'मिथिला की बाढ़' 'जनवरी छब्बीस', 'सायकाल', 'निराला के प्रति' सामयिक कविताएँ हैं। विविध में वातावरण के बिम्बवत् चित्र रुबाइयों चतुष्पदियाँ तथा अन्य लघु कविताएँ आती हैं जिनमें क्षणिक विचार या फिर व्यक्ति वैचित्र्य को अभिव्यक्ति देने का मोह है।

अन्त में हम कहेंगे कि ये विषय उन नये मार्गों की ओर संकेत करते हैं जो हमें

और विस्तृत क्षेत्र की ओर ले जानेवाले है। इन दिशाओ में और अधिक प्रगति तथा अन्वेषण की आवश्यकता है।

यहाँ प्रबन्धगत ध्वनियों के कुछ विशिष्ट उदाहरण दिये जा रहे हैं।

प्रबन्धगत वस्तु से वस्तु-ध्वनि—

लीडर का निर्माता

सजा है

रेशम के पदों से ड्राइंग रूम

सोडे से, फिनील से,

और गरम पानी से

धुल रहे बाथरूम।

टाबल सँप का हाथ

लांड्री-धुला गोरा

कोठी से निकल रहा बेरा।

चपरासी कसे बेल्ट

सेक्रेटरी लिए डायरी

गेट पर कार खड़ी

लोगों को इन्तज़ार

कौन आ रहा ?

लीडर आ रहा !

कौन है जा रहा ?

सड़ी है गली टपरे-सी

टपरा सड़ा है घूरे-सा

बम्बा है पानी का

घर से बहुत दूर !

टूटे घड़े हाथ में

काई चढ़े

निकल रही छपकली-सी

लड़की दरवाज़े से

गली का पिल्ला बन

फिर रहा बच्चा

लिए खाली बोतल

मट्टी के तेल की !

कूड़े से मरी गाड़ी
 खड़ी है गली के बीच
 भंगी का इन्तजार
 गंदगी का संसार !
 जिसमें है बोल रहा
 मौत के सिग्नल-सा
 भोंपू दूर मील का
 झूठा ही !
 कौन आ रहा ?
 लीडर का निर्माता ! १

सामान्य व्यक्ति समाज के ढाँचे की नीव है। उसे कोई नहीं जानता। किसी को उसकी चिन्ता नहीं। सर्व सुख-साधन युक्त उसका लीडर है। किन्तु लीडर भी उसके बारे में कुछ नहीं जानता। अपने पेट को काट काट कर, परिवार भर के सुखो का होम कर सामान्य व्यक्ति लीडर को ऊँचा उठाता है। उसके सुख के लिए स्वयं कष्ट झेलता है। क्यों ? ताकि लीडर देश भर के स्तर को ऊँचा उठाने की योजना बना सके। योजनाएँ बनती भी है किन्तु उनका लाभ उठाता है केवल लीडर और उसका निर्माता अपनी फटी पुरानी दशा में पड़ा रह जाता है। पूँजीवादी समाजव्यवस्था की यह घोर विडम्बना उपर्युक्त प्रबन्ध से ध्वनित है। आशा यह की जाती है कि लीडर के निर्माता को अधिक श्रेय आदर तथा सुख मिले किन्तु होता ठीक इसके विपरीत है।

‘शाम की धूप’ से कुछ अंश

और सड़कों पे लौटता है शोर
 तीसरे पहर के सुनसान को तोड़
 कंकरीटों पे धूल भरे
 गूँजते अनमिली आवाज के साथ
 जो मिली ध्वनि से है ज्यादा मीठी
 घण्टियाँ बज रही हैं रिक्तों की
 बोलियों साइकिलों की पाँतें
 कैरियर, टोकरी या हैंडिल से
 कुछ के खाली कटोरदान बंधे
 कुछ में है फाइलें हर छिन झूखी

जो न कभी खत्म हुईं दफ्तर में
 है ज़रा कम ही टोकरी ऐसी
 जिनमें आते हैं मौसमी फूल-फल
 या कि फूटपाथ पर बिकती चीजे
 मूँगफलियाँ, गरी, केले, अमरूद
 या डलब रोटी केक, 'बन', बिस्कुट
 'चीज' टिन-फ्रूट, सिरप या सिरके
 ऐसी किस्मत की टोकरी कम हैं ।
 वर्ना अक्सर ये हैं खाली आतीं
 बहुत हुआ तो इश्तिहार नई पिक्चर का
 या सुबह का मुड़ा हुआ अखबार
 या कोई सस्ती सी कहानी की किताब
 जो किसी दोस्त ने खरीदी थी
 ये ही किस्मत में है इस टोकरी के ।^१

क्लर्क के जीवन का कितना सच्चा चित्र है । किसी भी बड़े शहर की मुख्य सड़क पर शाम को यह दृश्य दिखाई पड सकता है । कवि ने कैरियर और टोकरियो के वर्णन से ही उनकी आर्थिक स्थिति की व्यजना की है । आफिस में खत्म हुईं न हुईं फाइलें घर आ रही हैं । इससे उन पर अधिक कार्य भार का परिचय मिलता है । आफिस का काम घर में भी करने पर उन्हें इतना वेतन नहीं मिलता कि मौसमी फल या फ्रुटपाथ की चीजे, जो सस्ती होती हैं, तक खरीद सकें । इससे उनके निम्न आर्थिक स्तर की व्यजना हुई है ।

अन्तिम अंश से उनकी रुचि तथा मानसिक स्तर का ज्ञान होता है । आज का बुद्धिवादी और कुछ पढ़े न पढ़े अखबार अवश्य पढता है । इसके अतिरिक्त उच्चारण लिए सस्ते उपन्यास तथा कहानी संग्रह इनकी प्रिय पठनीय पुस्तकें हैं । इससे या तो यह अर्थ निकालें कि आफिस में कड़े मानसिक श्रम के पश्चात् किसी गम्भीर विषय को पढ़ने की शक्ति ही नहीं रहती अथवा यह की फिल्मों और सस्ते साहित्य ने उनकी रुचि इतनी दूषित कर दी है कि उच्च साहित्य पढ़ने की इच्छा ही नहीं होती । कुछ कुछ अंशों में दोनों ही बातें सत्य हैं । इस भाँति उक्त प्रबन्ध में क्लर्क जीवन के अन्तः और बाह्य दोनों पहलुओं की व्यजना हुई है ।

कलाकार और सिमाही

वे तो पागल थे—

जो सत्य, शिव, सुन्दर की खोज में
अपने अपने सपने लिए
नदियों पहाड़ों बियाबानों सुनसानों में,
फटे हाल, भूखे प्यासे,
टकराते फिरते थे,
अपने से जूझते थे,
आत्मा की आज्ञा पर
मानवता के लिए

शिलाएँ चट्टानें पर्वत काट काट कर
मूर्तियाँ मन्दिर और गुफायें बनाते थे ।
किन्तु ऐ दोस्त !
इनको मैं क्या कहूँ,
जो मौत की खोज में
अपनी अपनी बन्दूकें, मशीनगनों लिए हुए,
नदियो पहाड़ों बियाबानों सुनसानो मे
फटे हाल भूखे प्यासे
दूसरों की आज्ञा पर
चन्द पैसों के वास्ते—
शिलाएँ, चट्टानें पर्वत काट काट कर
रसद हथियार एम्बुलेंस मुर्दागाड़ियों
के लिए

सड़कें बनाते है ।

वे तो पागल थे—

पर इनको क्या कहूँ ? १

दो कालों की तुलना करते हुए सयुग-संस्कृति पर कटाक्ष है । एक बार फौज का एक दस्ता कन्धे पर बन्दूकें रखे मार्च करता हुआ जा रहा था । किसी ने उसके चाल की प्रशंसा की, किसी ने पोशाक की । किसी को अपने देश के सैनिक बल पर गर्व हुआ । एक ने कहा— मनुष्य अपनी शानदार मौत को कितनी शान से कन्धे पर उठाये लिए जा रहा है । विज्ञान का प्रत्येक आविष्कार उन्नति का एक चरण है

किन्तु बहुधा उसका परिणाम निकलता है अब तक के रचनात्मक कार्य का ध्वस । आज किसी को मुडेर पर सुन्दर नक्काशी करवाते देख लोग कहते हैं—बेवकूफ है जो इतना पैसा खर्च कर रहा है । सीधी सीधी दीवार बनवा देता । ये ही व्यक्ति बड़े गर्व से कहते हैं—हमारा लडका फौज में कप्तान है । अमुक युद्ध मे इतने व्यक्तियों को भारने के उपलक्ष्य मे उसे अमुक चक्र मिला है । जिस व्यक्ति से यह आशा की जाती है कि वह अपने बच्चो को प्यार करे, पत्नी को प्यार करे, उसी से यह आशा की जाती है कि दुश्मनों के बच्चों को ठोकर मारकर हमेशा के लिए सुला दे और स्त्रियो को सगीनो के ऊपर उठा ले ।

सत्य शिव और सुन्दर की खोज करनेवाली सस्कृति अब तक जीवित है । उसने दूसरी संस्कृतियो को भी जीवित रखा है किन्तु मौत की खोज मे भटकनेवाली सस्कृति दूसरो के साथ साथ स्वय नष्ट हो जायगी । जंगलो मे गुफाएँ बनानेवाले कलाकार पागल नही थे । ये सिपाही पागल है जो थोड़े पैसो के लिए दूसरो के अनमोल प्राणो को हर लेते है । मनुष्य कितना नीचे गिर गया है । समाज—व्यवस्था अर्थ के ढाँचे मे कितनी बेडौल हो गई है । स्वार्थ ने मनुष्य को पशु से भी नीचे गिरा दिया है । यही इस प्रबन्ध का व्यग्य है । भवानी प्रसाद मिश्र की 'दैनिक'^१ कविता भी इसी वस्तु की काव्यात्मक अभिव्यक्ति है ।

‘बीसवी शताब्दि के एक कवि की समाधि पर’ का कुछ अंश

यह है समाधि
बीसवीं सदी के उस कवि की
देखो, था भला नाम उसका,
जिसके कुछ गीत
अरे वह बुड्ढा गाता था

*

*

*

नही याद आता
था अजब नाम उसका
—जाने भी दो
कवि तक का नाम
कौन ऐसा जो याद करे,
है किसे फालतू समय

कि जो बरबाद करे
फिर उस युग के कवि !
दर्द दर्द जिनकी कविता
गोधूली की थी महज गर्द
जिनकी कविता ।^१

यह ऐसा विषय है जो बीसवी शताब्दी की परिस्थितियों से उत्पन्न हुआ है । पहले का कवि, यदि भक्त न होता, तो किसी छोटे मोटे राज्य मे आश्रय पा ही जाता था । जनता मे भी कविता का समादर था । अब न राजा है न जनता मे ही कविता का आदर है । लोग कवियों को परजीवी से कम नहीं और कविता को बैठे बिठाले के काम से अधिक नहीं समझते । प्रस्तुत पक्तियों मे युग की यही मनोवृत्ति व्यंग्य है । समाज का सामान्य व्यक्ति कवि, जिसे समाज का प्रतिनिधि समझा जाता था, की मृत्यु पर इतना भी दुःख प्रकट नहीं करता जितना किसी चीज के खो जाने पर होता है । कवि के ही दीन जीवन को व्यजित करनेवाली भवानी प्रसाद मिश्र की 'गीत फरोश' कविता अत्यन्त मार्मिक है ।

इसके ठीक विपरीत कवि दिनकर की 'कवि की मृत्यु'^२ कविता है । मानव और मानवेतर प्रकृति द्वारा कवि को श्रद्धाजलि अर्पित करवाने के बाद कवि ने उसे तारो के बीच बैठा दिया है । उसका कहना है कि पृथ्वी की शोभा केवल कवि की उपस्थिति से है । कवि समाज का कितना प्रतिष्ठित अंग है तथा अन्य व्यक्तियों की तुलना मे कितनी ऊँचाई पर है यही कविता का व्यंग्य विषय है ।

अलंकार से वस्तु - ध्वनि—

ठूँठ

ठूँठ यह है आज !
गई इसकी लाज
गया है सकल साज !
अब यह बसन्त से होता नहीं अधीर,
पल्लवित झुकता नहीं अब यह धनुष-सा,
कुसुम से काम के चलते नहीं हैं तीर,
छाँह में बैठते नहीं पथिक आह भर,

१. सर्वेस्वर दयाल सक्सेना : प्रतीक : अक्टूबर १९५१

२. नील कुसुम : पृ० ३२

झरते नहीं यहाँ दो प्राणियों के नयन-नीर,
केवल वृद्ध विहग एक बैठता कुछ याद कर ! १

आधुनिक कविता में ऐसे अनेक स्थल मिलेंगे जहाँ यह पता लगाना कठिन हो जाता है कि यह अन्योक्ति है समासोक्ति है अथवा वस्तु का यथातथ्य वर्णन। पाठक के सम्मुख वह परिस्थिति भी रहे जब वह कविता लिखी गई थी तो शायद इसका निश्चय करने में सरलता हो। पश्चिम से आई साहित्य के बहिरंग अध्ययन की पद्धति इसी कमी को पूरा करती है। दूसरे, लघु कविताएँ किसी प्रबन्ध काव्य का अंश न होने से प्रसंग की सहायता भी नहीं ली जा सकती। तीसरे, वर्णन इतना विषद होता है कि उसके स्वतन्त्र चित्राकन में भी सन्देह नहीं किया जा सकता। हमारे विचार से अन्योक्ति में इतना विशद वर्णन नहीं हो सकता। यदि हो भी तो प्रत्येक अंग का भिन्नार्थ होना आवश्यक है। ऐसा नहीं हो सकता कि कुछ स्वतन्त्र हो तथा कुछ प्रस्तुत की ओर संकेत करे। समासोक्ति में इसकी थोड़ी बहुत छूट रहती है।

प्रस्तुत पक्तियों में समासोक्ति की कुछ झलक मिलती है। ठूँठ एक वृद्ध व्यक्ति की ओर संकेत करता है। वृद्ध हो जाने से उसका सासारिक वैभव समाप्त हो गया है। नवयुवकों को उसका साथ पसन्द नहीं है। उसके जैसा कोई वृद्ध ही उसके पास आता है।

हम इसे अन्योक्ति के स्थान पर समासोक्ति इसलिए समझते हैं क्योंकि इसके प्रस्तुत वर्णन में जिस चित्रमयता के दर्शन होते हैं उसके अप्रस्तुत में नहीं होते। प्रबन्ध से ससार की ससरणशीलता रूप 'विचार' वस्तु व्यंग्य है। अपने अपने समय में सब सुन्दर होते हैं। 'समै समै सुन्दर सबै रूप कुरूप न कोय'। समय बीत जाने पर वे ससार के किसी काम नहीं आ सकते इसलिए ससार उनकी उपेक्षा करता है।

इसी से मिलते जुलते अर्थ को ध्वनित करनेवाली रचना 'पक का सौन्दर्य'^२ है। पंकज सौन्दर्य के अहंकार में भरकर पक से अलग हो जाता है किन्तु अलग होते ही उसके जीवन का ह्रास होने लगता है। नाना परिस्थितियों के आघातों को झेलता हुआ वह झर जाता है। अन्त में पक ही उसे गोद में लेकर नये जीवन का वरदान देता है। संकेत है—'समाज का उच्च वर्ग निम्न वर्ग में से ही उठता है। ऊपर उठ आने पर उसी से घृणा करने लगता है। निम्न वर्ग से असम्पृक्त होने से उसका ह्रास होने लगता है। अन्त में फिर निम्न वर्ग में मिल जाता है जहाँ उसे प्रतिदान में घृणा नहीं नया जीवन मिलता है।

१. निराला : अनामिका : पृ० १३९

२. विष्णु स्वरूप : नयी कविता १ : सं० -डॉ० जगदीश गुप्त : पृ० ५०

ध्वनि यह है कि वाह्य रूप अथवा रंग से किसी को तुच्छ समझने की भूल नहीं करनी चाहिए। बहुधा ये तुच्छ वस्तुएं ही वस्तुतः महान होती है।

आँवाँ

नहीं मुझे तपने दो
धीमी आँच की सुलगती फाँक तले
शुष्क तृण पातों के बीच
जलने दो।

साँझ की वह रेती कितनी उदास है
एक मुट्ठी राख औ
एक बूँद आँसू से पुता हुआ
शमशान का सन्नाटा

‘क्या कोई पास है ss?’

की कुण्ठा की एक लकीर
एक उसाँस.....
उबकाई.....

धुएँ से घुटी हुई एक यतीम लास है।

...हाँ वह मैं ही हूँ
मूँह में जलती हुई अग्नि डाल
छोड़ गया है वह
जिसने कभी यत्न से सँवारा था मुझे
पर कृतघ्न नहीं हूँ मैं
मेरी ईंट ईंट उसके नये घर की दीवार बन
दुआ देगी.....
मुझे सूखे तृण पातों के बीच जलने दो।^१

प्रस्तुत कविता मे आँवाँ स्पष्ट ही अन्योक्ति का कार्य कर रहा है। हम जानते है कि कवि आँवें के सौन्दर्य या सहन शक्ति पर नहीं रीझ सकता। (यद्यपि धैर्य धन गदहे की प्रशंसा करने और चप्पलो की पटापट मे घण्टियों के मधुर स्वर की प्रतीति कर रीझनेवालो की कमी नहीं है।) आँवे के माध्यम से कवि अपने मन की घुटन ही व्यक्त कर रहा है। यह ताप परमात्मा का दिया हुआ है इसलिए वरदान समझ-कर ग्रहण करता है। ताप इतना अधिक नहीं है कि क्षण भर मे जीवननष्ट हो जाय। हल्के हल्के ताप मे उसे बहुत देर तक सुलगना होगा। यह कष्ट वह इस विश्वास पर

सह रहा है कि इसका परिणाम सुन्दर निकलेगा स्वयं जलकर वह किसी के काम आ सकेगा। ध्वन्ग्रथ है—“तपे हुए प्राणी से ही वह स्वर निकलता है जो युग युगान्तरो तक प्रवृत्त मानवता का कल्याण करता है।” अग्नि में तपकर सोना कुन्दन बन जाता है। भगवान् जिसे ऊँचा उठाना चाहते हैं उसी को कृपा कर दुःख देते हैं। अतः मनुष्य को कभी दुःख के कारण दैव के प्रतिकूल नहीं होना चाहिये।

श्रीयुत बच्चन की ‘चोटी की बर्फ’^१ अन्योक्ति पद्धति पर एक अन्य सुन्दर रचना है। इसमें कवि का कथ्य है कि चोटी की बर्फ स्वयं को चाहे कितनी ही स्वच्छ और उच्च क्यों न समझे किन्तु वह सकलक मिट्टी के रगों और महक की तुलना में श्रेष्ठ नहीं हो सकती। यदि बर्फ की चोटी की बर्फ भी धरती का हास बनना चाहे तो उसे गलकर नीचे आना पड़ेगा।

यहाँ चोटी की बर्फ ऐसे व्यक्ति का प्रतीक है जो अपने परिवार अथवा अन्य बाह्य विशेष अधिकारों के बल पर कोई गुण न होते हुए भी स्वयं को बड़ा ऊँचा समझता है। वास्तव में जीवन सौन्दर्य प्राप्त करने के लिए अहं भाव छोड़ना पड़ेगा। साधारण जन समाज में मिलना पड़ेगा। व्यर्थ है ससार का वास्तविक सौन्दर्य सामान्य वर्ग से असम्पृक्त होकर नहीं मिल सकता। जीवन का अप्राकृतिक आन्तरिक सौन्दर्य इसी वर्ग के बीच से फटता है।

कवि श्री निराला की ‘कुकुरमुत्ता’ शीर्षक रचना भी इसी पद्धति पर लिखी गई है जिसमें पूंजीपति और सर्वहारा वर्गों की तुलना की गई है। गुलाब देखने में सुन्दर लगता है धरती से ऊँचाई पर रहता है काँटों से रक्षित और माली द्वारा सेवित है। पर इतना कोमल कि एक दिन ठीक से देखभाल न की जाय तो मुरझा जाय। इसके विपरीत कुकुरमुत्ता किसी के लगाये नहीं लगता किसी से सेवा नहीं करवाता। तोड़नेवाले को काँटा नहीं चुभता और पृथ्वी से निकट सम्बन्धित है। पूंजीपति वर्ग सर्वहारा वर्ग की कमाई खाता है। उसकी आवश्यकताये छीनकर ऐश्वर्य भोगता है और उसी पर रोब गाँठता है। सर्वहारा वर्ग अपनी मेहनत की कमाई खाता है। जिस का उससे सम्पर्क होता है उसकी भलाई करता है और बिना किसी को गिराये ऊपर उठता है। उसका जीवन कृत्रिमता से दूर और प्रकृति के सहज रस से आपूरित है। क्रान्ति की सर्वभक्षी लपटों में एक वही शेष रहता है।

कवि इस प्रबन्ध में प्रथम आधुनिक समाज में वर्ग—व्यवस्था की व्यजनाकर भविष्य में सर्वहारा वर्ग की विजय की ओर संकेत करते हैं क्योंकि वही श्रेष्ठ है।

संलक्ष्यक्रमवाक्यगत अलंकार से भाव-ध्वनि—

भँवरों की पाँते उतर उतर
कानों मे झुक झुक गुन गुन कर
हैं पूछ रही क्या बात सखी ?
उन्मन पलकों की कोरों में क्यों दबी ढकी बरसात सखी ?^१

यहाँ नायिका की विरह दशा व्यग्य है। विरहिणी के केश अस्त व्यस्त हैं। कुछ लटे कानो पर भी झुक आई है। लटो के लिए भ्रमर-पंक्ति उपमान के प्रयोग से रूपकातिशयोक्ति अलंकार है भ्रमर पंक्ति का उतरकर कानो में कुछ कहने से निर्बन्ध केश-राशि की ओर सकेत है जिससे नायिका की व्याकुल दशा व्यग्य है।

अन्तिम पंक्ति मे भी 'बरसात' उपमान के प्रयोग से रूपकातिशयोक्ति अलंकार सिद्ध है। अविरल अश्रुधारा, जो उपमेय है, पलकों की कोरों मे झलक रही है। अर्थात् यद्यपि नायिका अभी रो नहीं रही है तथापि लगता है जरा सी बात पूछने पर रो पड़ेगी और जब आँसू बहने शुरू होंगे तो बरसात की तरह उन्हें रोकना असम्भव हो जायगा। इस तरह दोनों वाक्यों से रति भाव की वियोग दशा व्यग्य है।

कवि प्रौढोक्तिसिद्ध

पदगत वस्तु से वस्तु-ध्वनि—

हम अरुण रक्त के तरुण विचारों के है हम घूर्णित झंझा
यम को दिये चुनौती लड़ा रहै सब नियमों से पंजा
* * *

हम धरती के पुत्र कृषक हम युग-युग के शापित होरी
टोड़ी बच्चों को हम खूब समझते है हम है बार्डोली।^२

दूसरी पक्ति का 'यम' कवि प्रौढोक्तिसिद्ध पात्र है। उसको भी ललकार कर कवि ने भारतीय नवयुवको के अदम्य उत्साह की व्यंजना की है।

तीसरी पक्ति का 'होरी' पात्र भी कल्पित है। गोदान का नायक होरी आजीवन ईमानदारी से कार्य करता रहा दूसरो की भलाई मे सर्वस्व होमता रहा किन्तु अन्त मे उसे मिला क्या ? उपेक्षा। उसे उपमान स्वरूप ग्रहण कर कवि ने रूपक अलंकार द्वारा व्यजित किया है "हम सदैव दूसरों के हित लिए अपना दान करते चले आए हैं बदले मे हमे मिली है प्रताडना तथा लाछना किन्तु दूसरो के हम पर हजार जुल्म ढाने पर भी हम न्याय के पथ से हटनेवाले नहीं"।

१. धर्मवीर भारती · दूसरा सप्तक : सं०-डॉ० जगदीश गुप्त : पृ० १९०

२. प्रभाकर माचवे : अनुक्षण पृ० ६७

कवि निबद्धवक्तृप्रौढोक्तिसिद्ध

प्रबन्धगत वस्तु से वस्तु—ध्वनि—

मास्को डायेलाग्स

मेरे नये मित्र है श्रीयुत गिडवानी जी,
 बहुत बड़े सोशलिस्ट,
 'मास्को डायेलाग्स' लेकर आये है मिलने ।
 मुस्कराकर कहा 'यह मास्को डायेलाग्स है
 सुभाष बाबू ने इसे जेल में मँगाया था
 भेंट किया था मुझे सब थे पहाड़ पर ।
 ३५ तक मुश्किल से पिछड़े इस मुल्क मे
 दो प्रतियाँ आई थीं ।'
 फिर कहा "वक्त नहीं मिलता है
 बड़े भाई साहब का बँगला बन रहा है
 देखभाल करता हूँ ।"
 फिर कहा "मेरे समाज में बड़े बड़े आदमी हैं
 एक-से है एक मूर्ख
 उनको फँसाना है
 ऐसे कोई साला एक धेला नहीं देने का ।
 उपन्यास लिखा है
 जरा देख दीजिये ।
 अगर कहीं छप जाय
 तो प्रभाव पड़ जाय उल्लू के पट्टों पर
 मनमाना रुपया फिर ले लूँ इन लोगों से
 नये किसी बँगले में एक प्रेस खोल दूँ
 आप भी वहीं चलें
 चैन की वंशी बजे ।"
 श्रीगणेश मिला —
 "पूय असनेहमयी स्यामा मुझे प्रम है ।"
 इसको फिर रख दिया देखा
 "मास्को डायेलाग्स"
 देखा गिडवानी को ।^१

यह भारतवर्ष के उस वर्ग पर व्यंग्य है जो पढा लिखा कम है विश्व-नीति के सबध मे भी कुछ नही जानता किन्तु जनता मे फैली इस धारणा से- लाभ उठाना चाहता है कि साम्यवादियो का अध्ययन गहरा होता है। अपढ जनता पर साम्यवाद के नाम पर स्वार्थ का जाल फेकना चाहता है। गिडवानी जी सुभाष बाबू से सम्बन्ध जोडकर एक ओर यह जतलाना चाहते है कि वे क्रान्तिकारी दल के है दूसरी ओर प्रेम पुराण छपवाना चाहते है और वह भी इसलिए नही कि वह छपने योग्य है वरन् प्रतियाँ भेंटकर रुपया वसूल करना चाहते है। उनके पास अध्ययन की पूंजी कितनी है यह श्रीगणेश से ही पता लग जाता है जो सम्पूर्ण कविता के व्यंग्य को भी स्पष्ट कर देता है।

'घोडो के पेट मे बहुतो को आना पड़ा',^१ 'राजे ने अपनी रखवाली की^२ 'दगा की'^३ 'छलाँग मारता चला गया'^४ 'पहली वर्षगांठ',^५ 'दो बीघा जमीन'^६ कविताये भी इसी कोटि के व्यंग्य है।

प्रबन्ध काव्य

लक्षणाभूला ध्वनि—

पद्मगत अत्यन्त तिरस्कृत वाच्य—अभी मृत्ति को देख स्वर्ग को भी ईर्ष्या होती है।^७

यहाँ मृत्ति धरती के अर्थ मे प्रयुक्त होता है। धरती आश्रय आश्रयी भाव से मनुष्यो का अर्थ दे रही है। इसी प्रकार स्वर्ग देवताओ का अर्थ दे रहा है। प्रसगानुकूल प्रथम दृष्टिषात मे यद्यपि धरती का सौन्दर्य व्यंग्य है। चाँदनी रात मे अप्सरायें पृथ्वी पर उतरी है इसलिए न कि धरती स्वर्ग से सुन्दर है। ध्यान देने पर इसका अभीष्ट अर्थ दूसरा ही दिखाई पड़ता है। उर्वशी और पुरुरवा का प्रेम इस प्रबन्ध का कथ्य है। उर्वशी अप्सरा थी और पुरुरवा धरती के राजा। उर्वशी को स्वर्ग मे कोई देवता इतना सुन्दर नही दिखाई पड़ा जितना एक मर्त्य प्राणी। वह सदैव के लिए उसके साथ रहने को तैयार थी। उपर्युक्त पक्ति मे भावी की इसी घटना की ध्वनि है।

१. वही : पृ० २२

२. वही : पृ० २४

३. वही : पृ० २८

४. वही : पृ० ८५

५. दिनकर : नीम के पत्ते : पृ० १७

६. दिनकर : घूपछाँह : पृ० २९

७. दिनकर : उर्वशी : पृ० १०

वाक्यगत अत्यन्त तिरस्कृत वाच्य—

... . अभी देखते ही इसको
मर गई और मानो जी गई हूँ फिर मैं ।^१

गौराग महाप्रभु को देखकर एक बारबनिता का हृदय अपने कुकर्मों पर पाश्चात्ताप करने लगता है । वह तत्काल उनके पाद पद्मों पर जो गिरती है । उसी समय वह अपनी सखी से उक्त वाक्य कहती है । 'मर जाने' और 'जी जाने' दोनों में मुख्यार्थ का बाध है क्योंकि वह न मरी है न फिर जी उठी है । मृत्यु एक जीवन का अन्त है और जन्म नये जीवन का आरम्भ अतः लक्ष्यार्थ है गौराग के दर्शन से मेरे पापमय जीवन का अन्त हो गया है । ध्वनि है — हे सखी ! तू मेरे लिए पाश्चात्ताप मत कर । यह प्रसन्नता की बात है कि मेरे दुःख के दिन समाप्त हुए और सुख के दिन आ गए हैं । मेरा सौभाग्य है कि मैं पापों से मुक्त हुई ।

अभिधामूला असलक्ष्यक्रम रस-ध्वनि

वाक्य प्रकाश्य—

एकलव्य के कौशल को देखकर अन्य पाण्डवों सहित अर्जुन उसके आश्रम में जाता है । अर्जुन को अपनी आर्य जाति तथा राजपुत्र होने का अभिमान है । यह जानकर भी कि एकलव्य द्रोणाचार्य को ही अपना गुरु मानता है अर्जुन उसे 'ऐ एकलव्य'^२ कह कर सम्बोधित करता है जिससे उसके गर्व की व्यजना होती है । इसमें 'ऐ' भाव-व्यंजना में विशेष समर्थ है ।

वाक्य प्रकाश्य—

महाराज ने देख उर्वशी को अधीर अकुला कर
बाँहों में भर लिया दौड़ गोदी में उसे उठाकर ।^३

पुहुरवा और उर्वशी के प्रेम के पूर्वरंग की स्थिति का वर्णन हो चुका है । यहाँ उसी सस्कार को उद्बुद्ध किया गया है । उर्वशी आलम्बन विभाव, हर्ष तथा आवेग^४ सचारी है । दौड़कर बाँहों में धर लेना गोद में उठा लेना अनुभाव है । इस तरह एक ही वाक्य में सभोग श्रृंगार की पूर्ण व्यजना हो गई है ।

... मैं ऐसा तृण हूँ ।

आपके चरण से यदि मिट भी जाऊँगा,

१. मैथिलीशरण गुप्त : विष्णुप्रिया : पृ० १०३

२. डॉ० रामकुमार वर्मा : एकलव्य : पृ० २५३

३. दिनकर . उर्वशी : पृ० ३९

४. साहित्य दर्पणकार आवेग हर्षजन्य भी मानते हैं ।

तो बना सकूंगा, प्रभु ! ऐसी पथ-रेखा मैं
जिसे देख साधक चलेंगे गन्तव्य पर
धन्य भाग्य ! ११

भगवद्विषयक रति से मिलती-जुलती गुरु विषयक रति होती है । सामान्यतः यह श्रद्धा सज्ञा से अभिहित है । एकलव्य गुरु द्रोणाचार्य को मन ही मन गुरु मान बैठता है । उनके चरणों पर झुका हुआ वह अपनी श्रद्धा को ही अभिव्यक्ति दे रहा है । गुरु के सम्मुख वह स्वयं को तिनके के समान समझता है जो रौंदे जाने के अर्थ ही बना है किन्तु स्वयं नष्ट होकर भी किसी का मार्ग दर्शक बन जाता है । गुरु के चरणों में मिट जाने में भी उसे अपना गौरव दिखाई पड़ता है क्योंकि प्रत्येक व्यक्ति को गुरु भी तो नहीं मिलता है । योग्य गुरु मिलना सौभाग्य की बात है । एकलव्य सब कुछ सहने को तैयार है यदि द्रोणाचार्य उसे चरणों में स्थान देने के लिए तैयार हो जायँ । 'धन्य भाग्य' पद से गुरु चरणों का गौरव प्रकट है । जिससे प्रेरित उक्त वाक्य उसकी अगाध गुरुभक्ति को ध्वनित कर रहा है ।

दुर्योधन सुनो !

सुनो, द्रोण सुनो !

मैं यह तुम्हारा अश्वत्थामा

कायर अश्वत्थामा

शेष हूँ अभी तक ।^२

इन पक्तियों का 'कायर' पद 'दैन्य' भाव की व्यञ्जना कर रहा है । पिता की मृत्यु पर अपना धनुष तोड़-मरोड़ देने के कारण अश्वत्थामा एक सीमा तक बलहीन हो गया । अब वह किसके बल पर प्रतिशोध लेगा । पिता की मृत्यु का प्रतिशोध लिये बिना ही उसने शस्त्र त्याग दिया । मन की दुर्बलता से आज वह अत्यन्त दीन हो उठा है । वीर के लिए 'कायर' शब्द सुनना भी पाप है फिर स्वयं के लिए प्रयुक्त करना तो नितान्त असम्भव है । वीरता का बाना पहननेवाला व्यक्ति यदि अपने लिए इस अपशब्द का प्रयोग करे तो उसका दैन्य किस सीमा पर पहुँच गया होगा यह कल्पनातीत है । वीर कायर कहलाने की अपेक्षा मरना श्रेयस्कर समझता है । अश्वत्थामा को दुःख इसी बात का है कि पिता का बध करनेवाले के प्राण लिये बिना ही उसने शस्त्र कैसे त्याग दिया और अब तक जीवित किसलिए है । 'कायर' पद उसकी गहरी वेदना जन्य 'दैन्य' को ध्वनित कर रहा है ।

अलि, आ रहे हैं वे बता, मैं अब क्या करूँ ?^३

१. डॉ० रामकुमार वर्मा . एकलव्य : पृ० ११८

२. धर्मवीर भारती : अंधा युग : पृ० ३५

३. मैथिलीशरण गुप्त : विष्णुप्रिया . पृ० ११०

सन्यासी हो जाने के बाद गौराग प्रभु एक दिन अपने नगर में लौटते हैं। उस समाचार को पाकर ही उनकी पत्नी विष्णुप्रिया हर्ष विह्वल हो जाती है। कुछ समय में नहीं आता वह कैसे उनका स्वागत करेगी ? क्या कुछ उनसे कहेगी ? यह विमूढता की अवस्था हर्षजन्य है जिसकी व्यजना उक्त वाक्य से हो रही है।

प्रबन्ध प्रकाश्य—

दो, उर्वशी ! इसे मुझको दो, मैं इसको पालूँगी ।
यह आश्रम की ज्योति, इन्दु नहीं इस पर्णकुटी का,
सखी ! तुम्हारा लाल हमारी आँखों का तारा है ।
घुटनों के बल दौड़-दौड़ मेरा मुझा पकड़ेगा ।
कभी हरिण के कान, कभी डंने कपोत-केकी के ।
और खड़ा होकर चलते ही बड़ी रार रोपेगा
शशकों, गिलहरियों, प्लवंग-शिशुओं, कुरग छौनों से ।

*

*

*

उर्वशी

उस बन्धन में तो अब केवल तन ही बँधा करेगा
प्राणों को तो यहीं तुम्हारे घर छोड़े जाती हूँ ।^१

सुकन्या के वाक्यों में अभिलाष से पुष्ट और उर्वशी के वाक्य में शुद्ध वात्सल्य-भाव की व्यजना हुई है। आधुनिक महाकाव्यों में वात्सल्य-भाव के स्थल बहुत कम मिलते हैं। सहज होते हुए भी इसका चित्रण अत्यन्त कुशल लेखनी का कार्य है। उर्वशी का बालक 'आयु' आलम्बन विभाव तथा सुकन्याएँ एवं उर्वशी आश्रय हैं। बालक की भावी कीड़ाओं की कल्पना मात्र ही वर्णित है। अतः वात्सल्य पुष्ट होकर रस में परिणत नहीं हो सका है।

क—प्रधानतया व्यंजित संचारी भाव—

सच कहती हूँ कुछ और नहीं चाहती
देख सकूँ दूर से ही प्रतिदिन मैं तुम्हें ।
तुम मत त्यागो घर मैं इसे त्याग दूँ ।
मायके रहूँगी सदा और कहीं ठौर है
गगा स्नान करने को जब तुम आओगे
नित्य जाते आते तुम्हें देख लूँगी दूर से ।^२

१. दिनकर : उर्वशी : पृ० १२९-१३०

२. मैथिलीशरण गुप्त : विष्णुप्रिया : पृ० ४१

गौराग प्रभु अपनी पत्नी से गृह-त्याग की अनुमति माँगते है। भारतीय नारी के लिए पति के अतिरिक्त दूसरा कोई आश्रय नहीं। अपने आश्रय और प्रेमास्पद को यों जाते देखकर विष्णुप्रिया व्याकुल हो उठती है। वह स्वयं सब कष्ट सहने को प्रस्तुत है यदि प्रतिदिन पति के दर्शन करती रह सके। अन्तिम वाक्यो से अत्यधिक दैन्य की व्यञ्जना हो रही है।

प्रबन्ध प्रकाश्य—

पार्थ-मयी ध्वनि उठी जनता के मुख से
 'यह कुन्ती-पुत्र है' 'यही मध्य पाण्डव है'
 'यही इन्द्र-पुत्र है' 'यही है कुरु-रक्षक'
 'यही अस्त्र-वीर है' 'कल मुझसे मिले थे ये'
 'कितने धर्मात्मा और कितने शीलवान' !^१

रगागण मे पार्थ के प्रवेश करते ही जनता मे हर्ष की लहर दौड जाती है। उक्त वाक्यो मे प्रत्येक व्यक्ति पार्थ के सम्बन्ध मे अपनी जानकारी व्यक्त करता है और चाहता है कि अन्य भी उसकी (पार्थ की) प्रशंसा करे। एक साथ कई व्यक्तियो का बोल उठना यह सिद्ध करता है कि पार्थ जनता के कितने प्रिय थे। प्रिय पात्र को देखते ही आश्रय का हर्षित हो उठना स्वाभाविक है। यहाँ कायिक अनुभाव द्वारा हर्ष की व्यञ्जना हुई है।

कैसे कहूँ गुरु-दक्षिणा में एकलव्य का
 दक्षिणांगुष्ठ लिया रक्त यह उसी का है।^२

गुरु द्रोणाचार्य को वस्तुतः इस बात का दुःख है कि निरपराध एकलव्य को उनकी प्रतिज्ञा तथा अर्जुन की हठधर्मी के कारण अगूठा गँवाना पडा और इस प्रकार जो विद्या उसने इतने श्रम से सीखी थी वह व्यर्थ हो गई। वह सम्पूर्ण विषाद 'कैसे कहूँ' वाक्य से ध्वनित है।

जागति स्वप्न जो लाई थे कृष्ण उसी मे तन्मय
 'दुर्योधन तो शासक है निर्वासित दीन धनंजय।
 वैभव-बल-सयुत कौरव विद्वेषी प्रलयंकर हैं।
 मुट्ठी भर पाण्डव उनसे करने को उठे समर हैं।^३

१. डॉ० रामकुमार वर्मा : एकलव्य : पृ० १०८

२. वही : पृ० ३०२

३. श्रीनाथ द्विवेदी : सारथी कृष्ण : पृ० १३

चिन्ता-संचारी का लक्षण है कि चिन्तक के मन में यह भाव उठे—मेरा क्या होगा ? ध्यान रहे जब यही बात अनिष्ट के सम्बन्ध में उठती है तो शका बन जाती हैं। यहाँ अनिष्ट की बात नहीं उठती क्योंकि पाण्डव तो पहले से ही अधिकार-च्युत है। कृष्ण पाण्डवों के हितैषी परम मित्र है। अतः पाण्डवों की समस्या उनकी समस्या है। पाण्डव थोड़े हैं सत्ताहीन हैं फिर भी युद्ध के लिए तत्पर हैं। उनकी क्या दशा होगी जीतेगे या हारेगे यही कृष्ण की चिन्ता का विषय है।

चिन्ता का एक मुख्य कारण ऐश्वर्य से च्युत होना और इष्ट वस्तु का अपहरण है। पाण्डवों का न केवल राज्य अपितु द्रौपदी के चीर-हरण के रूप में मान भी गया। अतः वितर्क साथ होने के कारण से यह चिन्ता भाव ही है।

ख—भाव शबलता—

तब सकोच भरी चितवन से
इन्दुमती ने पलक उठाए
नयन हुए अनुरक्त देखकर
अरुण लाज से फिर भर आए

कुसुमित अंग हुए रोमांचित
लाल हुआ गोरा चन्द्रानन
चरण रके, झुक गये नयन फिर
मुग्ध हृदय का कर चित्रांकन ।^१

अज को देखकर स्वयंवर में आई हुई इन्दुमती की क्या दशा हुई उसी का वर्णन यहाँ हुआ है। 'रोमांच' पद से हर्ष 'मुख के अरुण' होने से लज्जा 'चरण रके' से मति और 'झुक गये नयन' से सकोच—इन अनेक चित्तवृत्तियों की एक ही समय में व्यञ्जना होती है। अनेक भावों के मिलकर ध्वनित होने से यह भाव शबलता का उदाहरण है।

जैसा कि पहले कहा जा चुका है रस का प्रथम सम्बन्ध दृश्य-काव्य से जुड़ा था। उसी को ध्यान में रखकर रस एवं भाव निरूपण हुआ था। जब इसका प्रवेश श्रव्य-काव्य में भी हुआ तो अनेक कठिनाइयाँ सामने आईं। उन्हें दूर करने के लिए श्रव्य-काव्य में भी प्रत्यक्ष अप्रत्यक्ष रूप से नियोजित पात्रों का आश्रय लिया जाने लगा। आधुनिक युग में इस अप्राकृतिक अभिव्यक्ति (पात्र की योजना द्वारा) में कोई रुचि नहीं है। फलतः भावोदय भावशान्ति भाव-सन्धि तथा भाव-शबलता के स्थल ही प्रायः लुप्त हो गये हैं। गीतों में एक ही भाव का प्राधान्य होता है क्योंकि एक गीत में कवि की एक ही मन-स्थिति का प्रकाशन होता है। यदि एक मन-स्थिति चार-पाँच पंक्तियों

लिखने के बाद समाप्त हो गई तो गीत भी वही समाप्त हो जाता है। यही दशा अन्य छोटी छोटी कविताओं की है। इनमें लक्ष्मीकान्त वर्मा की 'आत्म-परिचय' रचना भाव-शबलता का सुन्दर उदाहरण है। इसमें एक साथ ही दैन्य, उग्रता, अमर्ष, उपेक्षा, ग्लानि आदि भावों का सम्मिश्रण हुआ है। मन स्थितियों पर ही अधिक बल देने के कारण इस युग में लघु कविताओं का प्राधान्य है। मुक्तक पहले भी लिखे जाते थे और कई पक्तियों के होते थे। आज की छोटी कविता उनसे भी छोटी होती है किन्तु दोनों की रचना प्रक्रिया में मौलिक अन्तर होता है।

अभिधामूला संलक्ष्यक्रम ध्वनि—

अर्थ—शक्ति—उद्भव—स्वत सम्भवी

वाक्यगत वस्तु से वस्तु-ध्वनि—

दायाँ पैर आगे कर प्रत्यालीढ़ मुद्रा में—

फाड़ दिया व्याघ्र का उदर द्रत गति से

व्याघ्र की दहाड़ उत्तरार्द्ध में कराह थी।^१

पाण्डु कुमार वन में मृगयार्थ गये हुए हैं। यह अर्जुन के व्याघ्र के शिकार का वर्णन है। व्याघ्र के घर्षण से पार्थ का धनुष टूट गया तो उसने भल्लमुख-वाण से ही उसका पेट फाड़ दिया। अन्तिम पक्ति में अर्जुन की फुर्ती ध्येय है। व्याघ्र दहाड़कर पार्थ पर टूटना ही चाहता था कि उसके पेट में वाण घुस गया। दहाड़ पूरी हो भी न पाई थी कि उसका पेट फट गया जिसके परिणाम स्वरूप दहाड़ अन्त होते होते कराह में बदल गई। दहाड़ के थोड़े काल में ही यह सब कुछ हो गया। इसी से कल्पना की जा सकती है कि पार्थ ने कितनी शीघ्रता की होगी। इस तरह 'घटना' से पराक्रम एवं स्फूर्ति 'धर्म' वस्तु व्यंग्य है।

प्रबन्धगत वस्तु से वस्तु-ध्वनि—

इसके लिए एकलव्य प्रबन्ध-काव्य में पाण्डु कुमारों के आखेट का प्रसंग द्रष्टव्य है। इस प्रसंग में कवि ने एक एक कुमार की मृगया का वर्णन कर यह सिद्ध किया है कि प्रत्येक कुमार धीर-वीर है। अतः वहाँ 'घटना' वस्तु से पराक्रम 'धर्म' वस्तु-ध्वनि है।

वाक्यगत अलंकार से वस्तु-ध्वनि—

तन्वंगी व्रतों से कृश हो गई थी और भी

और परिधान भी मलिन-सा था उसका

दीप्त-सी थी दीप-शिखा अंचल की ओट में
किनवा बदली के बीच चन्द्रकला कोमला ।^१

गौराग प्रभु के पावो पडती विष्णुप्रिया का वर्णन है। दुःख तथा व्रत से वह कृशगात हो गई थी किन्तु कान्ति ज्यो की त्यो थी जो मलिन वस्त्रो में से भी फूटी पड रही थी। वस्त्र उसे छिपाने में असमर्थ थे। जैसे आंचल की ओट हो जाने पर भी दीप-शिखा का प्रकाश छन छन कर बाहर आता रहता है अथवा जिस प्रकार बदली आ जाने पर भी चन्द्रबिम्ब झलकता रहता है। उसी प्रकार विष्णुप्रिया के गात्र की चमक वस्त्रो में छिप नहीं पा रही थी। दीप-शिखा तथा चन्द्रकला उपमान है। उपमेय में उपमान की सम्भावना का वर्णन होने से उत्प्रेक्षा अलंकार सिद्ध है। कान्ति के माध्यम से कवि विष्णुप्रिया की पवित्रता आत्मिक तेज की व्यजना करना चाहता है। अतः यहाँ उत्प्रेक्षा अलंकार से 'रूप' वस्तु ध्वनि है। सम्पूर्ण वाक्य से प्रकाशित होने के कारण वाक्यगत है।

संलक्ष्यक्रम-रस-ध्वनि—

घोर बन में जाकर एकलव्य गुरु की मूर्ति स्थापित कर धनुर्विद्या का अभ्यास करता है। वहाँ कवि वर्णन करता है कि एकलव्य मूर्ति को सजीव समझकर लक्ष्य की प्रत्येक प्रेरणा को गुरु का सकेत ही समझता था। उसे हर स्थान पर गुरु के दर्शन और प्रत्येक शब्द गुरुवाणी प्रतीत होता था। इस प्रकार कवि उसकी असीम गुरु-भक्ति की व्यजना करता है जिसे भाव व्यजना के अन्तर्गत ही लिया जायगा। हमारे विचार से यह संलक्ष्यक्रम रस-ध्वनि का स्थल है।

कवि प्रौढोक्ति सिद्ध

पदगत अलंकार से वस्तु-ध्वनि—

द्रौपदी सन्नाज्ञि, भूतल की शची, श्री सिद्धि ।^२

'शची' कवि प्रौढोक्तिसिद्ध पात्र है। भूतल की शची कहने का अर्थ हुआ 'शची' को अपने सौन्दर्य का गर्व नहीं होना चाहिए क्योंकि उतनी ही सुन्दर भूतल पर द्रौपदी है। द्रौपदी शची जैसी ही सुन्दर है इसलिए उसे भूतल की शची कहा जा सकता है। उपमेय और उपमान में समता स्थापित हो जाने पर उपमान की श्रेष्ठता नहीं रह जाती। अतः प्रतीप अलंकार सिद्ध होता है जिससे द्रौपदी का अनिन्द्य सुन्दरी होना ध्यग्य है।

१. मैथिलीशरण गुप्त : विष्णुप्रिया : पृ० ११७

२. नरेन्द्र शर्मा : द्रौपदी : पृ० ३६

कविनिबद्धवक्तृप्रौढोक्तिसिद्ध

वाक्यगत वस्तु से वस्तु-ध्वनि—

किसके शरण जाऊँ आज मैं अभागिनी
मेरे प्राण माँग लो, प्रयाण ही न माँगो यों ।^१

गौराग प्रभु अब अपनी पत्नी विष्णुप्रिया से सन्यास लेने के लिए प्रयाण की अनुमति माँगते हैं उसी समय वह उक्त वाक्य कहती है। उसका अभिप्राय है कि तुम यदि प्राण माँग लो तो वह देने में प्रयाण की अनुमति की तुलना में कुछ भी दुःख नहीं होगा। ध्वनि है—तुम्हारे चले जाने पर मैं जीवित नहीं रह पाऊँगी। इससे विष्णुप्रिया का रति भाव भी व्यग्य है। अतः यह सलक्ष्यक्रम भाव-ध्वनि का उदाहरण भी है।

उषा मुझे दे जाती रोली
पशु-पक्षी देते प्रिय बोली
भाँति-भाँति के फूल-फलों से—
तर भर देते मेरी झोली ।^२

ये पंक्तियाँ सीता माता के मुख से कहलाई गई है। वनवासिनी सीता प्रकृति के अधिक निकट आकर प्रसन्नता का अनुभव करती है। उषा का रोली दे जाना, पशु-पक्षियों का बोली सिखाना और वृक्षों का फल प्रदान करना आदि से सीताजी का उनके प्रति स्नेह व्यग्य है। वे शेष प्रकृति से भी उतनी ही ममता रखती हैं जितनी मानव से। उक्त पंक्तियों में उनका इस स्थिति से उन्मुक्त प्रकृति के बीच आने से उत्पन्न हर्ष भी व्यग्य है। इस तरह यह सलक्ष्यक्रम भाव-ध्वनि का उदाहरण भी बन जाता है।

वाक्यगत अलंकार से अलंकार-ध्वनि—

ये लोचन, जो किसी अन्य जग के नभ के दर्पण हैं,
ये कपोल, जिनकी छुति में तैरती किरण ऊषा की ।^३

यह पुरुरवा का कथन उर्वशी के प्रति है। आँखों की स्वच्छता तथा नीलिमा की व्यंजना के लिए कवि अपह्नुति अलंकार का आश्रय लेता है। ये लोचन नहीं बरन् दर्पण हैं। इसीलिए इनकी नीलिमा नभ की नीलिमा सी आकर्षक है। किन्तु इतने से ही कवि सन्तुष्ट नहीं हो जाता। इस जगत के नभ की नीलिमा भी उर्वशी के

१. मैथिलीशरण गुप्त : विष्णुप्रिया : पृ० ४३

२. सरस्वती कुमार 'दीपक' : लक्ष्मण रेखा : अप्रकाशित

३. दिनकर : उर्वशी : पृ० ९१

नेत्रों की तुलना में तुच्छ है। अतः इन दर्पणों में प्रतिबिम्बित नीलिमा किसी अन्य जग के नभ की है। इस तरह उपमेय की तुच्छता व्यग्य होने से अपन्हनुति अलंकार से प्रतीप अलंकार व्यग्य है।

**राज्य के भूखे युधिष्ठिर को बना जामात्र
खिलाया है खेल, दुहिता नहीं, दे विष-पात्र।^१**

द्रौपदी के पाण्डवों से विवाह पर धृतराष्ट्र अत्यन्त प्रसन्न हुए। उनके राजधानी आने पर धृतराष्ट्र अपने पुत्र दुर्योधन से खुशियाँ मनाने को कहते हैं। उसी के प्रत्युत्तर में दुर्योधन का यह कथन है। वह कहता है कि द्रुपद ने पाण्डवों को अपनी कन्या नहीं दी है बल्कि विष-पात्र दिया है। जिसका कभी भी हम पर प्रयोग हो सकता है। कुटिलता के कारण दुर्योधन सम्पूर्ण परिवार को विष समझता है इसी कारण द्रौपदी के लिए विषपात्र को उपमान स्वरूप समझता है। उपमेय की अस्वीकृति से अपन्हनुति अलंकार सिद्ध है इससे दुर्योधन का भयकर द्वेष व्यग्य है।

किससे दूँ ? अर्जुन से या कि सुयोधन से ?

**किन्तु दोनों हीन हुए देखते हैं मुझको
जैसे भक्ति के समक्ष ज्ञान और कर्म है।^२**

गुरु द्रोणाचार्य स्वप्न में एकलव्य को देखकर इतने प्रभावित हुए कि उसके सामने राजपुत्र भी हीन दिखाई पड़ते हैं। उन्हें अर्जुन और दुर्योधन में कर्म और ज्ञान तो दिखाई पड़ता है किन्तु भक्ति नहीं जब कि एकलव्य में भक्ति ही इतनी है कि ज्ञान और कर्म उसकी तुलना में ठहरते ही नहीं। यहाँ वाक्यार्थोपमा अलंकार द्वारा एकलव्य की गुरु में भक्ति की चरम सीमा ध्वनित है।

यदि सम्पूर्ण प्रबन्ध काव्य को ध्यान में रखकर विचार किया जाय तो उर्वशी में 'विचार' रूप वस्तु ही ध्वनित है। इसका संकेत कवि ने भूमिका में भी कर दिया है। तृतीय सर्ग में जिस सिद्धान्त की व्याख्या हुई है सम्पूर्ण प्रबन्ध में घटनाओं द्वारा उसकी व्यञ्जना हुई है। इसी प्रकार सारथी कृष्ण में स्थान स्थान पर महाभारत कालीन भारतीय सस्कृति की नवीन व्याख्या हुई है।

उपसंहार—

प्रयोगवादी धारा में गीतिकाव्य, पद्य-निबन्ध और प्रबन्ध काव्य में से पद्य-निबन्धों की ओर कवियों का ध्यान अधिक गया है। पूर्व पृष्ठों में उसकी प्रवृत्तियों के विश्लेषण में स्पष्ट किया जा चुका है कि यह युग बुद्धि तत्त्व को प्रधानता को महत्त्व देता है।

१. नरेन्द्र शर्मा : द्रौपदी : पृ० २६

२. डॉ० रामकुमार वर्मा : एकलव्य : पृ० २२१

काव्य के बुद्धि तत्त्व के मुख्य दो कार्य हैं-१-नये विषयो को चुनना तथा-२-पुराने की नवीन व्याख्या करना। प्रयोगवादी धारा प्रथम कार्य को अधिक सलनता से करती प्रतीत होती है। लगता है नये विषयो की बाढ आ गई है। प्रत्येक में भाव कम विचार की ध्वनि अधिक है। विचार का क्षेत्र भाव के क्षेत्र से अधिक विस्तृत होने के कारण कविताओ मे विविधता पर्याप्त मात्रा मे पायी जाती है। भाव-विश्लेषण की पद्धति बहुत अशो मे बँधी बँघाई होती है। यद्यपि इस क्षेत्र मे भी नयी कविता ने नयेपन का परिचय दिया तथापि इस ओर कवियो का ध्यान कम ही प्रतीत होता है। छायावाद युग में कवि मन की वीथियो मे भटकता रहता था। परिस्थितियों कुछ ऐसी थी कि वह परमात्मा और प्रियतमा से अपने सम्बन्ध को ही अनेक पहलुओ से देखता रह गया। प्रगतिवाद मे वह बहिर्मुखी हुआ किन्तु अपने को तथा पूँजी-पतियो को कोसने मे ही उसने कर्तव्य की इतिश्री समझ ली। दोनो की त्रुटियो को दूर करने की प्रतिज्ञा लेकर प्रयोगवाद आया किन्तु हम देखते है कि अभी वह प्रयोग के दायरे से बहुत कम आगे बढ पाया है।

नये उपमानो की खोज अब भी जारी है। यह एक ऐसा सूत्र है जो छायावाद प्रगतिवाद और प्रयोगवाद को एकता मे बाँधे हुए है। कुछ नये उपमान वस्तुतः ध्वनि मे नवीनता ले आए है। अप्रस्तुत योजना में एक बात बहुत खटकनेवाली है। कवि को पाठक की कल्पनाशक्ति पर बहुत कम भरोसा है। दूसरे प्रबन्धगत अलकारो की योजना नही के बराबर है। सांग रूपक जैसे चमत्कारी अलकारो की छटा बहुत कम देखने को मिलती है।

कुल साहित्य को देखते हुए शब्द की व्यजना शक्ति पर कवियो का बहुत कम ध्यान है। उतने ही अशो मे ध्वनि के स्थल भी कम हो गए है।

परिशिष्ट

संशयास्पद ध्वनि संकर—

थूके मुझ पर त्रंलोक्य भले ही थूके
जो कोई जो कह सके कहे क्यों चूके
छोने न मातृपद किन्तु भरत का मुझसे
हे राम दुहाई कळूँ और क्या तुझसे ।^१

कैकयी स्वकृत अनर्थों की स्मृति से पश्चात्ताप की अग्नि में जल रही है। वह स्वीकार करती है कि यदि तीनों लोक मैं भी मेरी भर्त्सना करे तो मे सहूँगी क्योंकि मैंने कर्म भी ऐसे किये हैं। इससे दैन्य भाव व्यंग्य है। दीनता का एक कारण यह भी है कि कही लोग भरत से उसके मातृ सम्बन्ध को ही शका से न देखने लग जाँय। सब कुछ पुत्र के लिए गँवा दिया है। यदि उसे भी गँवा बैठेगी तो उसके पास क्या बचेगा। तात्पर्य यह कि पुत्र को लेकर मैं ससार के समस्त अपमान को सहने के लिए तैयार हूँ। इससे वात्सल्य भाव व्यंग्य है। इन्हीं पक्तियों से यह सलक्ष्यक्रम ध्वनि भी निकल रही है कि मैंने दुनिया भर का चाहे जो अनिष्ट किया हो किन्तु पुत्र के हित को सदैव लक्ष्य में रखा है। यहाँ असलक्ष्यक्रम तथा सलक्ष्यक्रम दोनों ध्वनियों के द्वारा कैकयी का भरत की माता बने रहने की अभिलाषा व्यक्त है। अतः यह उक्त ध्वनि का उदाहरण सिद्ध है।

गुणीभूत व्यंग्य

हमारे प्रबन्ध का विषय ध्वनि काव्य है। अतः व्यंग्यार्थ गौण के विषय हमारे क्षेत्र की सीमा के बाहर है। इसके अतिरिक्त गुणीभूति के भेदोपभेदों के शास्त्रीय आधार के पक्ष में भी हम नहीं हैं। इस पर सैद्धान्तिक पक्ष में विचार हो चुका है। यहाँ कुछ उदाहरण प्रसंगत दे रहे हैं।

बीती विभावरी जाग री ।

अम्बर पनघट में डुबो रही—

तारा—घट ऊषा नागरी ।^२

१. मौयिलीशरण गुप्त : साकेत : पृ० २४९

१. प्रसाद : लहर : पृ० १९

काव्यशास्त्रियों के मत से यहाँ अत्यन्त तिरस्कृत वाच्य गुणीभूत अगूढ व्यंग्य है। 'बीती विभावरी और 'उषा' पदों से प्रातःकाल का समय अत्यन्त स्पष्ट हो गया है। अतः 'अम्बर पनघट में डुबो रही ताराघट' के लक्ष्यार्थ में कुछ गूढत्व रहा ही नहीं। किन्तु हम कहेंगे कि उषा को नागरी नायिका का रूप देकर तारक-घट डुबाने की बात से पनघट का जो चित्र उभरता है वह स्वयं में ही इतना मधुर है कि प्रातःकाल हो गया है इस तथ्य की ओर, जो मुख्य है, ध्यान ही नहीं जाता। इस प्रकार लक्ष्य गौण तथा आलंकारिक वर्णन ही प्रधान होने से यह गुणीभूत व्यंग्य का उदाहरण बन गया है।

झंझा की धोर झकोर चली
डालों को तोड़ मरोड़ चली
पेड़ों की जड़ टूटने लगी —
हिम्मत सबकी छूटने लगी
ऐसा प्रचण्ड तूफान उठा
पर्वत का भी हिल प्राण उठा ।^१

इन पक्तियों में कर्ण की तुलना तूफान से की गई है। भाव यह है कि जैसे तूफान में बड़े बड़े पेड़ उखड़ जाते हैं पर्वत हिलने लगते हैं (यहाँ अतिशयोक्ति अलंकार का आश्रय लेना पड़ेगा) उसी प्रकार कर्ण के युद्ध के आगे सभी का साहस छूटने लगा। बड़े बड़े रथी महारथी उसके सामने न टिक सके। यहाँ भी हम देखते हैं कि झंझा के सुन्दर दृश्य के सामने युद्ध भूमि का मानसिक चित्र नहीं उभर पाता। इसके अतिरिक्त 'हिम्मत सबकी छूटने लगी' वाक्य से दृश्य की पूर्णता भी खण्डित हो जाती है। इस अनौचित्य के बल पर भी यह गुणीभूत का विषय है।

है बिखेर देती वसुन्धरा
मोती सबके सोने पर
रबि बटोर लेता है उनको
सदा सबेरा होने पर ।^२

यहाँ 'वसुन्धरा' पद में साभिप्रायत्व होने से परिकराकुर तथा मोती पद में रूपकातिशयोक्ति अलंकार है। इन दोनों अलंकारों के अधार पर प्रातःकालीन व्यापार सिद्ध होता है। व्यंग्य है रात्रि होने पर ओस गिरती है और प्रातःकाल होने पर सूख जाती है। यह व्यापार इतना सामान्य है और इतने सामान्य ढंग से कहा गया है कि उसमें कुछ चमत्कार ही नहीं रह गया है। जो कुछ सौन्दर्य है केवल इसी में कि

१. दिनकर : रश्मिरथी : पृ० १२०

२. मैथिलीशरण गुप्त : पंचवटी : पृ० ८

पृथ्वी का वसुन्धरा नाम उचित ही है क्योंकि रात्रि होते ही वह अपने रत्न बिखेर देती है ।

चित्र-काव्य—

चित्रकाव्य कविता नहीं केवल पद्य या तुकबन्दी मात्र है । सयोग से यदि कवि किंचित् कवितावादी हुआ तो उसे पद्य की सज्ञा भी नहीं मिल पायगी । कवि पन्त की निम्न कविता—

तरुवर की छायानुवाद सी
 उपमा — सी भावुकता — सी
 अविदित भावाकुल भाषा — सी
 कटी छँटी नव कविता—सी ।^१

मे सब उपमान वृक्ष की छाया के लिए ही आए है । यहाँ अलकार ही अलकार है । व्यग्यार्थ कुछ नहीं है । यह अर्थ चित्र है । शब्द चित्रो का आलोच्यकाल मे अभाव है ।

- २६—भर्तृहरि : वाक्यपदीयम्, स०—साम्ब शिव शास्त्री १९३५ ।
 २७—भामह : काव्यालंकार, उद्यानवृत्ति सहित १९३४ ।
 २८—भोजदेव : सरस्वती कण्ठाभरण, निर्णयसागर प्रति १९२५ ।
 २९—महिम भट्ट : व्यक्ति विवेक, चौखम्भा सिरीज १९३६ ।
 ३०—मम्मट : काव्य प्रकाश, आनन्दाश्रम संस्कृत ग्रन्थावली दूसरी आवृत्ति ।
 ३१— ” : ” आचार्य विश्वेश्वर की हिन्दी टीका सहित
 ३२—राजशेखर : काव्य-मीमांसा, बड़ौदा संस्करण ।
 ३३—राजानक रूड्यक : अलंकार सर्वस्व, समुद्रबन्ध की टीका सहित १९१५ ।
 ३४— ” : ” जयरथ की टीका-सहित १९३९ ।
 ३५—रामचन्द्र
 गुणचन्द्र : नाट्य, आचार्य विश्वेश्वर की टीका सहित १९६१ ।
 ३६—रुद्रट : काव्यालंकार, निर्णय सागर संस्करण । १९२८ ।
 ३७—वाग्भट् प्रथम : वाग्भटालंकार, द्वितीयावृत्ति,
 ३८—वाग्भट द्वितीय : काव्यानुशासन, १९१५ ।
 ३९—वामन : काव्यालंकार सूत्र वृत्ति, कामधेनु टीका सहित १९०९ ।
 ४०—विद्याधर : एकावली, मल्लिनाथ कृत टीका सहित १९०३ ।
 ४१—विश्वनाथ : साहित्य दर्पण, चौखम्भा ग्रंथ माला । १९२३ ।
 ४२—वैशेषिक दर्शन : हरिदास संस्कृत माला, १९२३ ।
 ४३—शबर : मीमांसा दर्शनम्, जित्द १ व २ । १९१० ।
 ४४—श्लोकवार्तिक
 व्याख्या : भट्टोम्बेक की टीका सहित, मद्रपुरी संस्करण
 ४५—हेमचन्द्र : काव्यानुशासन, निर्णय सागर प्रेस
 ४६—हेमचन्द्र : ” महावीर जैन विद्यालय संस्करण । १९३८

कन्नड़ ग्रन्थ

- ४७—नागवर्मा : काव्यावलोकनम्, मैसूर १८९८ ।
 ४८—नृपतुंग : कविराजमार्ग, १९०३ ।

हिन्दी ग्रन्थ

- ४९—अंचल : वर्षान्त के बादल, १९५४ ।
 ५०— ” : विराम चिन्ह १९५७ ।
 ५१—अज्ञेय : बावरा अहेरी, प्रथमावृत्ति
 ५२—अज्ञेय : हरी घास पर क्षण भर प्रथमावृत्ति
 ५३— ” : अरी ओ करूणा प्रभामय १९५९ ।

- ५४—अज्ञेय : इत्यलम् १९४६ ।
- ५५—,,(सम्पादक): आधुनिक हिन्दी साहित्य १९४० ।
- ५६—,, : तार-सप्तक, दूसरा सप्तक, तीसरा सप्तक ।
- ५७—उपेन्द्रनाथ अश्कः बर्गद की बेटी १९४९ ।
- ५८—कपिल द्विवेदी
आचार्य : अर्थ विज्ञान और व्याकरण दर्शन १९५१ ।
- ५९—कृष्णानन्द पन्त-
यज्ञदत्त शर्मा . आलोचना के सिद्धान्त, १९५१ ।
- ६०—केदारनाथ सिंहः कल्पना और छायावाद, प्रथम संस्करण ।
- ६१—केशवदास . कविप्रिया, सं०—लालाभगवानदीन ।
- ६२—गिरिजाकुमार
माथुर . धूप के धान, द्वितीय संस्करण ।
- ६३—गुरुभक्त सिंह
भक्त . नूरजहाँ, १३वीं आवृत्ति ।
- ६४—गुलाब राय : सिद्धांत और अध्ययन, १९५५ ।
- ६५—गोपाल
शरणसिंह : आधुनिक कवि—४ ।
- ६६—गोविन्द
त्रिगुणायत : शास्त्रीय समीक्षा के सिद्धांत, प्रथम संस्करण ।
- ६७—डॉ० जगदीश
गुप्त : शब्द दंश, प्रथम संस्करण ।
- ६८—,, : नाँव के पाँव । प्रथम संस्करण
- ६९—,, (सम्पादक) : नयी कविता अक एक, दो, तीन, चार ।
- ७०—जयशंकर प्रसादः झरना, आठवाँ संस्करण
- ७१—,, : आँसू, ग्यारहवाँ संस्करण
- ७२—,, . लहर, छठा ,,
- ७३—,, : कामायनी, दसवाँ ,,
- ७४—,, : प्रसाद संगीत, प्रथम संस्करण ।
- ७५—,, : काव्य-कला तथा अन्य निबन्ध, प्रथम संस्करण ।
- ७६—देव : शब्द रसायन, वि० सं० २०००
- ७७—डॉ० देवराज : उर्वशी ने कहा, प्रथम संस्करण
- ७८—डॉ० घर्मवीर

७९—डा० धर्मवीर

भारती . अन्धा युग, प्रथम संस्करण

८०— " : प्रगतिवाद एक समीक्षा। प्रथम संस्करण ।

८१—डॉ० नगेन्द्र : हिन्दी ध्वन्यालोक तथा हिन्दी बन्धोक्त जीवित की भूमिका ।

८२— " : विचार और अनुभूति, द्वितीय आवृत्ति ।

८३—आचार्य : नया साहित्य नये प्रश्न । १९५५

नन्ददुलारे वाजपेयी

८४— " : आधुनिक साहित्य द्वितीय संस्करण ।

८५—नरेन्द्र शर्मा : द्रौपदी, प्रथम संस्करण ।

८६— " : प्रवासी के गीत, चतुर्थ संस्करण ।

८७—पलाश बन : पलाशवन, प्रथम संस्करण ।

८८— " : मिट्टी और फूल, द्वितीय संस्करण ।

८९— " : हंसमाला, प्रथम संस्करण ।

९०—नामवर सिंह : छायावाद, प्रथम संस्करण ।

९१— " : हिन्दी काव्य की प्रवृत्तियाँ, प्रथम संस्करण ।

९२—निराला,

सूर्यकान्त त्रिपाठी: प्रबन्ध प्रतिमा, वि० सं० १९५७ ।

९३— " : परिमल, सप्तमावृत्ति ।

९४— " : अनामिका, द्वितीय संस्करण ।

९५— " : अप्सरा, तृतीय संस्करण ।

९६— " : तुलसीदास, चतुर्थ " ,

९७— " : गीतिका, " " ,

९८— " : नये पत्ते, १९४६ ।

९९— " : कुकुरमुत्ता, दूसरा संस्करण ।

१००— " : आराधना, प्रथम " ,

१०१— " : अर्चना, " " ,

१०२—नीरज : लहर पुकारे, प्रथम संस्करण

१०३— " : बादर बरस गयो, १९५८ ।

१०४— " : प्राणगीत, १९५७ ।

१०५— " : दो गीत, १९५८ ।

१०६—नीरव : सीप, १९६१ ।

१०७—डॉ० पुत्तूलाल

शुक्ल : आधुनिक हिन्दी काव्य में छन्द योजना वि० सं० २०१४ ।

- १०८—प्रभाकर माचवे : अनुक्षण, प्रथम संस्करण ।
- १०९—प्रतापनारायण
टडन : हिन्दी साहित्यः पिछला दशक १९५७ ।
- ११०—बलदेव
उपाध्याय : भारतीय साहित्य शास्त्र, प्रथम एव तृतीय खण्ड
- १११—बच्चन : सोपान, प्रथम संस्करण ।
- ११२— ,, : निशा निमंत्रण, सातवा संस्करण ।
- ११३— ,, : हलाहल, दूसरा संस्करण ।
- ११४— ,, : मिलन यामिनी, पहला संस्करण ।
- ११५—बच्चन : आकुल अन्तर, चौथा संस्करण ।
- ११६— ,, : बुद्ध और नाचघर, प्रथम संस्करण ।
- ११७— ,, : बगाल का काल, पांचवा
- ११८—बालकृष्ण शर्मा
नवीन : क्वासि, १९५२ ।
- ११९—भगवती चरण
बर्मा : मधुकरण, प्रथम संस्करण ।
- १२०— ,, : मानव, प्रथम संस्करण ।
- १२१—लाला
भगवानदीन : अलंकार मंजूषा, आठवां संस्करण ।
- १२२—डॉ० भगीरथ
मिश्र : हिन्दी काव्य शास्त्र का इतिहास, वि० सं० २००५ ।
- १२३—डॉ० ,, : काव्यशास्त्र, प्रथम संस्करण ।
- १२४—भवानी प्रसाद
मिश्र : गीत फरोश, प्रथम संस्करण ।
- १२५—भानु कवि : काव्य प्रभाकर, संवत् १९६६ ।
- १२६—भिखारीदास : काव्य निर्णय, १९५६ ।
- १२७—डॉ० भोलाशंकर
व्यास : ध्वनि सम्प्रदाय और उसके सिद्धान्त, प्रथम खण्ड ।
- १२८—डॉ० भोलानाथ : हिन्दी साहित्य १९५४ ।
- १२९—महावीरप्रसाद
द्विवेदी : रसज्ञ रंजन, सातवां संस्करण ।
- १३०—महादेवी बर्मा : क्षणदा, प्रथम संस्करण ।
- १३१— ,, : अधुनिक कवि-१

- १३२—महादेवी वर्मा : सांध्य गीत, चतुर्थ संस्करण ।
- १३३— ,, : नीरजा, प्रथम संस्करण ।
- १३४— ,, : नीहार, पंचम आवृत्ति ।
- १३५— ,, : दीपशिखा, पंचम संस्करण ।
- १३६—माखनलाल
चतुर्वेदी : रेणुका की भूमिका, १९४४ ।
- १३७— ,, : युगचरण, प्रथम संस्करण ।
- १३८— ,, : हिमकिरीटिनी, तृतीय संस्करण ।
- १४९— ,, : हिमतरंगिणी, द्वितीय ,,
- १४०—मैथिलीशरण
गुप्त . पंचवटी, पैतालीसवा संस्करण ।
- १४१— ,, : सिद्धराज, वि० सं० २०१६ ।
- १४२— ,, : यशोधरा, वि० २०१६ ।
- १४३— ,, : साकेत, वि० सं० २०१४ ।
- १४४— ,, : विष्णु प्रिया, तृतीय आवृत्ति ।
- १४५—रागेय राघव : मेधावी १९४७ ।
- १४६—राजेन्द्र यादव : आवाज तेरी है, १९६० ।
- १४७—डा० रामकुमार
वर्मा : कबीर का रहस्यवाद, प्रथम संस्करण ।
- १४८— ,, : साहित्य शास्त्र, १९५६ ।
- १४९— ,, : आधुनिक कवि, ३ ।
- १५०— ,, : चित्रलेखा, चतुर्थ संस्करण ।
- १५१— ,, : एकलव्य, प्रथम संस्करण ।
- १५२—राम खेलावन
पाण्डेय : काव्य और कल्पना प्रथम संस्करण ।
- १५३—राम चन्द्र शुक्ल : चिन्तामणि भाग १, १९५० भाग—२,
वि० सं० २०१० ।
- १५४— ,, : रस-मीमांसा, द्वितीय संस्करण ।
- १५५— ,, : हिन्दी साहित्य का इतिहास, छठा संस्करण ।
- १५६—पं० राम दहिन :
मिश्र काव्यालोक प्रथम उद्योत, प्रथम संस्करण ।
- १५७— ,, : ,, द्वितीय उद्योत, द्वितीय संस्करण ।
- १५८— ,, : काव्य मे अप्रस्तुत योजना, प्रथम संस्करण ।

- १५९—रामधारीसिंह
दिनकर मिट्टी की ओर, तृतीय संस्करण ।
- १६०— " : काव्य की भूमिका, प्रथम संस्करण ।
- १६१— " रसवती, १९५५ ।
- १६२— " रेणुका, १९५६ ।
- १६३— " हुंकार, १९५५ ।
- १६४— " द्वन्द्वगीत १९५४ ।
- १६५— " सीपी और शख, १९५७ ।
- १६६— " नील कुसुम, १९५६ ।
- १६७— " : रश्मिरेखा, १९५७ ।
- १६८— " कुरुक्षेत्र, वि० सं० २००३ ।
- १६९— " उर्वशी, १९६१ ।
- १७०—राम नरेश वर्मा वक्रोक्ति और अभिव्यंजना, प्रथम संस्करण ।
- १७१—राम मूर्ति
त्रिपाठी व्यजना और नवीन कविता
- १७२—डॉ० राम यतन
सिंह भ्रमर अधुनिक कविता में रूप विधान, पाण्डुलिपि, शोधग्रंथ ।
- १७३—राम विलास शर्मा. प्रगतिशील साहित्य की समस्याये, प्रथम संस्करण ।
- १७४—लक्ष्मीकांत वर्मा नयी कविता के प्रतिमान, वि० सं० २०१४ ।
- १७५—लक्ष्मीनारायण :
सुधाशु काव्य मे अभिव्यजनावाद, तृतीय संस्करण ।
- १७६— " जीवन के तत्त्व और काव्य के सिद्धान्त, १९४२ ।
- १७७—ललिता प्रसाद
सुकुल साहित्य जिज्ञासा, १९५२ ।
- १७८—विश्वनाथ प्रसाद :
मिश्र वाङ्मय विमर्श वि० सं० २००७ ।
- १७९— " : हिन्दी का सामयिक साहित्य, वि० सं० २००८ ।
- १८०—विश्वभर मानव महादेवी वर्मा, प्रथम संस्करण ।
- १८१—विश्वभर मानव
(सम्पादक) नयी कविता ।
- १८२—डॉ० शम्भू सिंह : छायावाद युग, प्रथम संस्करण ।
- १८३—शान्तिप्रिय द्विवेदी: सामयिकी, द्वितीय संस्करण ।
- १८४—शान्तिप्रिय द्विवेदी: साकल्य, प्रथम संस्करण ।
- १८५—शिवदान सिंह : प्रगतिवाद, १९४६ ।
चौहान

- १८६—श्यामनारायण
पाण्डेय. : जौहर, तृतीय आवृत्ति ।
- १८७— ,, . हल्दीघाटी, १९५९ ।
- १८८—श्याम सुन्दर दास भाषा विज्ञान, चतुर्थ संस्करण ।
- १८९— ,, . साहित्यालोचन, तृतीय ,,
- १९०—डॉ० ससार चन्द्र हिन्दी काव्यमे अन्योक्ति, प्रथम संस्करण ।
- १९१—श्रीनाथ द्विवेदी . सारथी कृष्ण, प्रथम संस्करण ।
- १९२—आचार्य सीताराम
चतुर्वेदी : भाषालोचन, प्रथम संस्करण ।
- १९३—डॉ० सुचीन्द्र . हिन्दी कविता मे युगान्तर, १९५७ ।
- १९४—सुभद्राकुमारी
चौहान . मुकुल, १९३० ।
- १९५—सुमित्रानन्दन पन्त. आधुनिक कवि—२ ।
- १९६— ,, . बीणा, द्वितीय संस्करण ।
- १९७— ,, . ग्रन्थि, चतुर्थ ,,
- १९८— ,, : पल्लव, छठा ,,
- १९९— ,, . गुजन, नवा ,,
- २००— ,, . युगान्त, द्वितीय ,,
- २०१— ,, . ग्राम्या, ,, ,,
- २०२— ,, युगवाणी चतुर्थ ,,
- २०३— ,, स्वर्ण किरण. द्वितीय ,,
- २०४— ,, : स्वर्ण धूलि, ,, ,,
- २०५— ,, . उत्तरा, ,, ,,
- २०६— ,, . वाणी प्रथम ,,
- २०७— ,, : प्रतिमा द्वितीय ,,
- २०८— ,, : रजत शिखर, प्रथम ,,
- २०९— ,, : चिदम्बरा ,, ,,
- २१०— ,, कला और बूढा चाँद, प्रथम संस्करण ।
- २११—सुमन, शिवमंगल
सिंह : विश्वास बढ़ता ही गया । प्रथम संस्करण ।
- २१२— ,, : प्रलय सृजन, १९४४ ।
- २१३— ,, : युग का मोल, १९४५ ।
- २१४— ,, : पर आँखे नहीं भरी । प्रथम संस्करण ।

- २१५—सरस्वती
कुमार दीपक . लक्ष्मण रेखा, अप्रकाशित ।
- २१६—सुरेन्द्र चतुर्वेदी—
रामबहादुर मुक्त
(सम्पादक) . कवितायें सन् १९५७ ।
- २१७—सौमित्र : प्रगतिवाद, प्रथम संस्करण ।
- २१८—आचार्य हजारी
प्रसाद द्विवेदी : साहित्य का मर्म, प्रथमावृत्ति ।
- २१९— ,, : हिन्दी साहित्य का इतिहास , प्रथम संस्करण ।
- २२०—हरदेव बाहरी . हिन्दी की काव्यशैलियों का विकास १९५७ ।
- २२१—हरद्वारी लाल
शर्मा . साहित्य और कला , प्रथमावृत्ति ।
- २२२—हरद्वारी लाल
शर्मा : साहित्य में सौन्दर्य तत्त्व, प्रथम संस्करण ।
- २२३— ,, . सौन्दर्य शास्त्र : प्रथम संस्करण ।
- २२४—हरिऔध . रस—कलाशा, तृतीय संस्करण ।
- २२५—हिन्दी काव्य की प्रवृत्तियाँ — राजकमल प्रकाशन
- २२६—हिन्दी साहित्य कोष — ज्ञान मण्डल प्रकाशन ।

पत्रिकायें

- १— हंस : फरवरी १९३९ ।
- २— ,, : जुलाई—अगस्त १९३९ ।
- ३— ,, . अक्तूबर १९४० ।
- ४— ,, : अप्रैल १९४१ ।
- ५— ,, : जून १९४१
- ६— ,, : जून १९४२ ।
- ७— ,, : अगस्त १९४२ ।
- ८— ,, : अक्तूबर १९४२ ।
- ९— ,, : दिसम्बर १९४२ ।
- १०— ,, : जनवरी १९४३ ।
- ११— ,, : अगस्त १९४३ ।
- १२— ,, : अप्रैल १९४३ ।
- १३— ,, : सितम्बर १९४३ ।
- १४— ,, : अक्तूबर १९४३ ।

- : जून १९४४ ।
 - : दिसम्बर १९४४ ।
 - : मई १९४६ ।
 - : सितम्बर १९४६ ।
 - : नवम्बर १९४६ ।
 - : वर्ष दो, अंक चौथा ।
 - : मई, १९४९ ।
 - : जून १९४९ ।
 - : जुलाई १९४९ ।
 - : अक्तूबर १९५० ।
 - : नवम्बर १९५० ।
 - : जनवरी १९५१ ।
 - : फरवरी १९५१ ।
 - : मार्च १९५१ ।
 - : अप्रैल १९५१ ।
 - : मई १९५१ ।
 - : अगस्त १९५१ ।
 - : सितम्बर १९५१ ।
 - : अक्तूबर १९५१ ।
 - : जनवरी १९५४ ।
 - : मार्च १९५४ ।
 - : अप्रैल १९५१ ।
 - : मई १९५१ ।
 - : जून १९५१ ।
 - : जुलाई १९५१ ।
 - : अक्तूबर १९५१ ।
 - : जनवरी १९५३ ।
 - : फरवरी १९५४ ।
 - : जून १९५५ ।
 - : विशेषांक जनवरी १९५३ ।
 - : अक्तूबर १९५३ ।
 - : जनवरी १९५९
-

ENGLISH BOOKS

1. *Abercrombie, Laseelles* .. Principles of Literary Criticism 1958
2. ,, Poetry : Its Music and Pleasing 1939
3. ,, The Idea of Great Poetry, 1925.
4. *Agrawal, Padma* .. Symbolism and Psychological study, 1955.
5. *Aristotle* . Poetics (Tr. by Thomas Twining)
6. ,, Rhetorics (Tr. by John Henry Freese)
7. *Arthur, Symons* .. The Symbolist Movement in Literature, 1908.
8. *Aylmer Maude* .. Tolstoy on Art and Its Critics, 1925.
9. *Bradly, A.C.* .. Oxford Lectures on Poetry, 1914.
10. *Carlyle, Thomas* . The Hero as Poet and as a King.
11. *Carritt, E.F.* .. An Introduction to Aesthetics, 2nd Edition.
12. ,, .. What is Beauty, 1932.
13. ,, .. The Theory of Beauty, 4th Edition.
14. *Coleridge, S. T* . Select Prose and Poetry, 1955.
15. *Croce, Benedetto* .. Aesthetic, 1956.
16. *Dasgupts and De* .. A History of Sanskrit Literature : Classical Period, Vol. 1947.
17. *De, Sushil Kumar* .. Some Problems of Sanskrit Poetics. 7959.
18. ,, Studies in the History of Sanskrit Poetics Vol. II, 1925.
19. ,, History of Sanskrit Poetics, Vol. I. 1923.
20. *Devasthali, G.V.* .. Mimansa, the Vakya Sastra of Ancient, India 1959.
21. *Dike, D.I.N.* .. The Early Beginning of Poetic in Rgveda MS. University of Bombay
22. *Drew, Elizabeth* .. Discovering Poetry, 1933.
23. *Eliot, T.S.* .. Points of View, 2nd Impression.
24. *Eliot, William (Editor)* Aesthetics and Language, 1954.
25. *Freud, Sigmund* .. An Outline of Psycho Analysis, 1949.
26. *James, Machaye* .. The, Logic of Language, 1939.

27. Jones, Edmund D. (Editor) ·· English Critical Essays, Vols. Ist II, 1947
28. Hegel, G. W. F. ·· The Philosophy of Fine Art, 1920.
29. Henry, Sweet ·· The History of Language, 1920.
30. Herbert Read ·· Collected Essays in Lit. Criticism, 2nd Ed.
31. „ ·· The Meaning of Art, 1956.
32. Housman, A. E. ·· Introductory Lecture, 1937.
33. Hudson, W. H. ·· An Introduction to the study of Literature
1910
34. Kane, P. V. ·· A History of Sanskrit Poetics, 1951.
35. Krishnamoorty, K. ·· The Dhvanyaloka and Ist Critics, MS.
University of Bombay, 1946.
36. Prof. Kuppuswami, S. ·· Highways and Byways of Literary Criticism in Sanskrit. 1945.
37. Lamborn, E.A. Greening The Rudiments of Criticism, 2nd Edition.
38. Leigh Hunt ·· Selected Essays. 1947.
39. Lewis, C. D. ·· The Poetic Image. 1958.
40. Morris Weitz. (Editor) The Problems of Aesthetics, 1959.
41. Pandey, K. C. ·· Comparative Aesthetics, Vols. I & II.
42. Pater, Walter ·· Appreciations with an Essay on Style, 1931
43. Pez Mario ·· The Story of Language, 1952.
44. Phillip Boswood ·· Thought and Language, 1934.
45. Phillips, M. Jones ·· English Critical Essays, Vol. III, 1947.
46. Plato (Tr. by B. Jowett) ·· The Republic.
47. Poe, E. A. ·· The Complete Poetical Works of E. A. Poe
with three essays on Poetry, oxford Ed.
48. Raghavan V. ·· Studies on some concepts of Alamkara
Sastra 1942.
49. „ ·· Bhoja's Sringara Prakash Vols. I, Part I &
II 1940.
50. Rakesha gupta ·· Psychological Studies in Rasa, .950.
51. Reniero Gnoli ·· The Aesthetic Experience according to
Abhinavagupta 1956.
52. Richard, Albert Wilson ·· The Miraculous Birth of Language, 1941.
53. Richards, I. A. ·· Principles of Literary Criticism, 10th Ed.
54. „ ·· Practical Criticism, 6th Edition.
55. Richards and Ogden ·· The Meaning of Meaning, 1936.
56. Sankaran, A. ·· Some Aspects of Literary Criticism or 7

57. *Santayna, George* · Theory of Rasa and Dhvani, 1929.
 ··The Sense of Beauty : 1955.
58. *Sapir, Edward* ··Selected writings of E. Sapir in Language culture and personality.
59. *Sartre, Jean Paul* ··What is Literature. 1950.
60. *Shelly P. B.* ··A Defence of Poetry.
61. *Sengupta, S. C.* ··Towards the Theory of Imagination, 1959.
62. *Stalin, J.* · Anarchism or Socialism ? 1952.
63. *Tennyson* ··Fifty Poems, Pit Press Series.
64. *Tillyard, W. M W.* ·Poetry Direct and Obligue, 1956.
65. *Tolstoy, Leo*
 (Tr. by Aylmer Maude) ·What is Art and Essays on Art. 1929.
66. *Urban, Wilber Marshall* ··Language and Reality, 1939.
67. *Wordsworth, William* ·The Prelude, 1933.
68. " " ··Poetry and Prose, 1921.
69. *Worsfold, W. Basil* ··Judgement in Literature 1951.
70. Manifesto of the Communist Party, 1959.